

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Martin Veselka

Existenciální poezie a Jiří Orten

The Existential Poetry and Jiří Orten

Praha, 2011

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Liberci dne 11. 12. 2011

podpis

Abstrakt

Práce se dělí na dvě kapitoly. V první jsou na základě Ortenových soupisů četby vybráni a analyzováni světoví a čeští básníci, kteří mohou být vnímáni jako předchůdci a souputníci existenciálních tendencí v poezii a kterým Orten prokazatelně věnoval svou pozornost (mj. Rilke, Rimbaud, Achmatovová, Mácha, Weiner, Halas, Holan, Zahradníček, Bonn a Daniel). Druhou a obsáhlejší kapitolu tvoří motivický a tematický rozbor Ortenova básnického díla s přihlédnutím k záznamům v Knihách i dalším formám jeho tvorby, zejména korespondenci a prózám. Je poukázáno na konkrétní motivaci většiny veršů a záznamů a jejich silný étos, založený jak na existencialistické, tak na křesťanské morální filozofii. Nezanedbatelný je dílčí vliv dalších myšlenkových a uměleckých tendencí, jako synthetismus lidové tvorby, romantismus, impresionismus, méně expresionismus, naturalismus, psychoanalýza, surrealismus a naturismus. Pro dosažení koherentní interpretace je tak vedle existenciálních motivů (jako samota, nemožnost sblížit se s druhým) nutno zohlednit jednak patos intimního traumatu ve vztahu k otci, dívce a nenarozenému dítěti-plodu, jednak hluboce křesťanské chápání reality spojené se starozákonním dialogickým vztahem k Bohu, nepřetržitým vědomím hříchu a viny, jakož i kultem matky a vykupitelství utrpením (reflektovaným a reflektujícím). Orten má tedy nejblíže ke křesťanskému existencialismu, zvláště ke Kierkegaardovi, jehož subjektivizovaný vztah k Bohu i prožitek víry a hříchu se vyznačují konstantní přítomností pochybnosti a paradoxu. Významný je syntetizující charakter jeho tvorby, vůle k dialogu, porozumění, scelení, vůle k celistvé a stabilní harmonii.

Klíčová slova

poezie

existencialismus

křesťanství

trauma

matka

plod

smrt

Abstract

The work is divided into two chapters. In the first one the World's and Czech poets (chosen on the basis of Orten's list of reading) are analyzed. Those authors could be understood as impersonators or predecessors of the existential tendencies and it's provable Orten knew their works well (i.a. Rilke, Rimbaud, Akhmatova, Mácha, Weiner, Halas, Holan, Zahradníček, Bonn and Daniel). The second and more voluminous chapter consists of the motives' and topics' analysis of Orten's literary work, focused mainly on the poetry and less on the other literary genres – notes, letters, prose. The most of his poems and notes is based on the factual life experience and their ethos is founded on both existential and Christian moral philosophy. There's also an influence of some other intellectual tendencies and artistic styles like folk literature, romanticism, impressionism, less intensively expressionism, naturalism, psychoanalysis, surrealism and naturism. To get the coherent interpretation of Orten's work it's necessary to reflect (beside the existential motives) the pathos of the intimate traumatic relationship to the father, the girl(friend)s and the unborn child as well as the deeply Christian understanding of reality (connected with the biblical /The Old Testament/ dialogical relation to the God, the permanent consciousness of the sin and the fault, the cult of the Mother and the concept of the redemption by the suffering and its reflection). Therefore Orten's works resemble the Christian existentialism, especially the work of Kierkegaard, whose subjectivist relation to the God and the experience of the faith and the sin are noted for the constant inherence of the disbelief and the paradox. The synthesizing nature – the will to the dialogue, to the understanding, the reintegration, and the unbroken and fixed harmony – is a very important note of the whole of his work.

Keywords

poetry

existentialism

Christianity

shock

mother

fruit

death

Obsah

1	Existenciální tendence ve světové a české poezii z Ortenovy četby	6
1.1	6
1.2	6
1.3	11
2	Jiří Orten	20
2.1	Konstanty Ortenovy poezie a jejich syntéza	20
2.1.1	Poznámka o metodě	24
2.1.2	Ideál celistvosti a trauma z jejího rozbití	24
2.2	Poetika Ortenova díla	30
2.3	Motivy a témata jdoucí napříč Ortenovým dílem	33
2.4	Dětství, dítě, plod, červi	37
2.5	Matka, milenka, žena, dívka	42
2.6	Otec a Otec	46
2.7	Emigrace, útěk	51
2.8	Samota, bytí na okraji, vydědění, neporozumění	52
2.9	Marnost, nesmyslnost, absurdita, šílení	55
2.10	Smrt, zánik, pomíjivost	57
2.11	Vina, odsouzení, sebetrýzeň, trest	60
2.12	Vykoupení, přijetí, útěcha ve víře a tvorbě	62
2.13	Závěr: Existencialismus v Ortenově díle?	67
2.13.1	67
2.13.2	68
2.13.3	71
2.13.4	73
2.13.5	74
2.13.6	75
2.13.7	75
3	Seznam použité literatury a odborných pramenů	77
3.1	Beletrie	77
3.2	Esejistika, filozofie, literární teorie a kritika	78

1 Existenciální tendence ve světové a české poezii z Ortenovy četby

1.1

Dílo Jiřího Ortena je mimo jiné výjimečné tím, že dává badatelům k dispozici téměř úplný přehled autorových možných literárních inspirací za poslední čtyři léta jeho života, tedy pro dobu pomyslného vrcholu jeho tvorby. Krom hojných výpisků, které jsou organickou součástí obsahu jeho *Knih*, Orten na konci každé z nich podává zřejmě úplný seznam své četby. Vedle toho máme k dispozici vydání jeho nečetných recenzí, článků a poznámek,¹ týkajících se literatury a publikovaných časopisecky na konci 30. let. Věnujme v této kapitole pozornost básníkům, u kterých lze objevit existenciální tendence a kteří tak na Ortena mohli působit právě touto notou. Buďme si však vědomi, že stejně jako dílo Ortenovo ani jejich díla nejsou programově existencialistická, relevantnější interpretace většiny z nich by tak mohly být založeny na spirituálních, katolických, expresionistických, avantgardních a jiných východiscích.

1.2

Moderní světovou poezii Orten četl o poznání méně než soudobou českou, nepominul však z tehdy ještě nepříliš četných překladů nic zásadnějšího. Znal Heina, Musseta, Leopardiho, Poea, Baudelaira, Rimbauda, Whitmana, Valéryho, Jammesa, Arcose, Apollinaira, německé expresionisty (Trakla, Benna i prozaiky), Rilka, Jesenina, Pasternaka a Achmatovovou. Další básníky znal z antologií nebo časopiseckých překladů (pořizuje totiž výpisky i z již zmíněného Benna, Michauxe nebo Leirise, jejichž překlady tehdy ještě nevyšly knižně), některé jistě i z dřívější četby. Povšimněme si zvláště těch z posledních jmenovaných – expresionistů, Rilka, Pasternaka a Achmatovové.

Půl století před Ortenem z pražského prostředí vzešel Rainer Maria Rilke, na jehož tvorbu se odvolávali mnozí existencialisté, uvádějíce ji jako impuls tohoto směru. Jakkoli se

¹ ORTEN, Jiří: *Dramata. Recenze a vyznání. Články a reflexe*. Ed. M. R. Křížková, Praha-Litomyšl, Paseka-Divadelní ústav 2002.

jim jednalo hlavně o mučivě analytický tón románu *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, rovněž v Rilkově básnickém díle nacházíme množství veršů existenciálního ražení, přestože se jeho celkové vyznění existencialismu vzdaluje. Rané období (sbírky *Advent* a *Rané básně*) je prostoupeno motivy samoty (b. *Jen tebe volám ve svých snech*) a odcizení (b. *Tma těžkne nad krajem*). Krom dobového impresionismu všech těchto reflexí jim z existenciálního hlediska „škodí“ odtržení od reality, strach ze skutečnosti, motiv snu v první zmíněné básni a čekání na zvrat – na spásu úzkostného a odcizeného světa tím, že „kývne kdosi z výše“,² v druhé z nich jsou aspekty vlastní „únikovému“ symbolismu. Vrcholnou fází Rilkovy básnické existenciální reflexe je období *Knihy hodinek* a *Knihy obrazů*. V něm se setkáváme s obrazy vzpurné trvalosti člověka (b. *Sluchu mne zbav...*, 82), smrti, vždy předčasné a obsahující veškerou tíhu světa – a vyžadující, což je Rilko typikum, individualizaci,³ lásky jako vlastnění jedné bytosti druhou (b. *Zamilovaná*, 105), úzkosti z všemocné a všeprostupující smrti (b. *Úzkost*, 111) a konečně samoty v odcizeném světě (v proslulé *Samotě*: „Samota [...] Dopadá dolů v neurčitým čase, / kdy ulice již jítro v dálce vidí, / kdy zklamaná a smutná rozešla se / v tmách těla marně hledajících lidí, / kdy jiní lidé, ač se nenávidí, / do *téhož* lože společně se vlekou: // v tom čase samota je řekou...“, 112). Hutné reflexe předmětů a situací, jimiž je známa sbírka *Nové básně*, značí určité zestatičtění a objektivizaci Rilkovy lyriky, která tvoří podstavu jeho pozdějších metafyzických meditací *Sonetů Orfeovi* a *Elegií z Duina*. Ve všech těchto dílech je existenciální problematika zastoupena, způsob jejího uchopení je však „málo existencialistický“, symbolistní, metafyziky rozhodně se nepozbyví. Orten Rilka četl hodně – *Sad*, *Knihu o mnišském životě*, *Sonety Orfeovi*, *Elegie z Duina*, *Několik dopisů*, *Hlasy*, *Můj domov* a *Zápisky Malta Lauridse Brigga*.

V rámci expresionismu, který Orten znal z děl Georga Trakla, Gottfrieda Benny, v próze pak Kasimira Edschmida, Klabunda a Leonharda Franka, prostředníkem dalších autorů mu však mohl být František Halas, lze vymezit dva základní topoi, do nichž je zasazena tragická reflexe existence: heymovské a bennovské velkoměsto a traklovská samota venkova. Velmi neosobní a právě pro tuto objektivnost dobře demaskující hledisko nalézáme v poetice Gottfrieda Benny. Brutální naturalismus jeho raného díla je jedním z nejlepších indikátorů úzkosti a neupřímnosti moderního velkoměsta. Krom neustálé přítomnosti smrti a hnusu coby připomínek konečnosti i nezbytného a neovládnutelného těla se zde nabízí bezmezný cynismus jedince jako jisté řešení existence. Řešení prosté marcelovské lásky či

² RILKE, Rainer Maria: *Lodice času*. Přel. J. Pokorný, Praha, Odeon 1966, s. 76. (Všechny následující citace z Rilky pocházejí z téhož výboru, uvádím tedy vždy jen číslo stránky. Podobně i u dalších autorů.)

³ „Tam čeká smrt. Ne ta, co na děťátka / zázračnou rukou kyne zpovzdáli, / jen malá smrt, jak tam ji chápali; / smrt, která dlí v nich, nikdy není sladká: / jen zelený plod, navždy nezralý“ (b. *Tam žijí lidé...*, 87)

sartrovské odpovědnosti, leč přesto *jinak* existenciální zmocnění se absurdního a nechutného lidského údělu. Ani v pozdějších básních mu nechybí analyticky střízlivé nahlížení smrti (b. Restaurace⁴), ale také vědomí nezvratné opuštěnosti člověka („ten chlad, ty mlhy – jak ty časy přechkat! - / to odpadlictví od trvalých krytů, / od věčné lásky, družnosti a citů, / Bože – ti bozi! Sychravost a břecha!“ /V noci, 156/) a odvěké spjatosti subjektu a nicoty („jsou jen dvě věci: prázdno a pak / sám sebe vyslovit“ /Jen dvě věci, 143/). Jeho vidění je ovšem spíše zahořklé, již nějak rezigované, než existencialistické. Druhou linii, v níž se částečně pohybuje Else Lasker-Schülerová a rozhodně Oskar Loerke (a z našich básníků Reynek či Halas), představuje umrlčí a útrpná venkovská osamělost Georga Trakla. Vyjmenovaná epiteta jsou v jeho lyrice všudypřítomná, doplnit k nim lze související úzkost, neodvratnou a blízkou smrt, ohrožení (srov. b. Dušiček, Písně růžencové, Hohenburg⁵). Traklova lyrika je však existenciální (ba zdá se, že stejně tak expresionistická) jen velmi vágně, jen z hlediska východiska, pocitu, mnohem více je totiž prostoupena jakýmsi transcendentálním impresionismem, snahou o co nejpůsobivější zachycení melancholického okamžiku, jehož smutek a bol souvisejí spíše s temně nepolapitelnou existencí Boha a světa než konkrétního jedince.

Z předchůdců existencialismu ve francouzském literárním kontextu jmenujme Alfreda de Musset (Orten četl Básně, Rollu, Výbor básní a Zpověď dítěte svého věku), z jehož díla působí pro existencialismus průkopnický zejména úzkostný neklid subjektu jeho Zpovědi dítěte svého věku, a Charlese Baudelaira. V jeho Květech zla bývá spatřována jedna z prvních výraznějších literárních realizací prázdnoty lidské existence, úzkostného osamocení bez možnosti dosáhnout kontaktu s druhým. Tato nemožnost lásky, potažmo její redukce na tělesný aspekt, je dále provázena pokusem dostat na scénu – tedy do středu literárního zájmu – hnus, ošklivost a cynismus vidění i charakteru. Tato snaha zveličit, podtrhnout význam však dobře odhaluje, že u Baudelaira zdaleka nejde o autenticitu, o konkrétní hnus v konkrétní situaci vnímaný a pociťovaný konkrétním jedincem: Takový byl možná základ, nicméně autorská intence je symbolická, tvořící z hnusu Hnus (podobně i z úzkosti Úzkost a z prázdna Prázdno), směřuje ke stvoření kultu, jak to bylo typické pro pozdější dekadenci. Vedle „umělých rájů“ tedy v Baudelairovi máme co do činění i s poněkud umělými pekly.

U Arthura Rimbauda lze vystopovat důslednější snahu o útěk z odvozené, romantické skutečnosti k autentičtějšímu bytí, a to prostřednictvím antiiluzivní cyničnosti, ostentativní prezentace ošklivosti a bezskrupulózního výsměchu absurdní měšťácké realitě: „Život je

⁴ BENN, Gottfried: Básně. Přel. L. Kundera, Praha, ERM 1995, s. 104-5.

⁵ TRAKL, Georg: Básně. Přel. B. Reynek, Náchod, Pavel Maur 1995, s. 30, 54, 80.

fraška, kterou hrají všichni.“ (Nudu už nemám v lásce...) ⁶ Jde však opravdu o vůli k větší autenticitě, jedná-li se rovněž o „útěk“? Podle Šaldy – a je asi třeba se s ním shodnout – totiž Rimbaud objevil „ohromnou šílenou nesouvislost života, pokud jej chceš pochopit ze stanoviska člověka“ (174), jenže po marných pokusech zachytit ji básník utíká od poezie k životu.

V těsné blízkosti jednoho z Ortenových básnických vzorů – Richarda Weinera – stála v té době skupina Vysoká hra, ⁷ jejíž členové proklamovali rozbití zdi mezi životem a literaturou, tedy maximální autenticitu, jejich umělecké a životní směřování se mělo uskutečňovat ve znamení negace, kterou však chápali jako výchozí bod rekonstrukce ve vnitřní rovině. Toho mělo být dosaženo permanentní revoltou destruuující vnější, vzpourou-zjevením, experimentální metafyzikou, umožňující žít poznání jako bezprostřední prožitek jiné skutečnosti. Řeklo by se tedy: Radikální vůle k autentickému bytí. Problémem a současně tím, co tuto metodu i intenci vzdaluje existencialismu, však byl fakt, že všechny takové experimenty vedly k odosobnění, jednajíce se sice vzdávají „berliček naděje“, ⁸ tedy únikových neupřímností různého rázu, jejich svoboda neznamenal svobodnou volbu vůbec, nýbrž odpoutání se od „obyčejné“ existence jedince a přerod v jiného, sice možná hlubšího, avšak těžko říci, zda pravějšího, skutečnějšího jedince. Poezii chápali jako „naprostý rozvrat“ a „revoluci“, ⁹ čteme-li však jejich faktickou tvorbu, vidíme, že bez výraznějších destruktivních a metamorfujících tendencí, které hlásali v teoretických manifestech a – kupodivu a v porovnání s valnou většinou ostatních avantgardistů – realizovali ve vlastních životech. Celkem vzato je tak u Rogera Gilberta-Lecomta a Reného Daumala mnoho citu, prožitku i poslání „propasti“ za básní, jejich tvorba je jedním z nejradikálnějších pokusů dobrat se autenticity a současně z pokusů zoufale selhávajících. Nejčastějším a ústředním tématem hlavně Lecomtovy tvorby je sebevražda, což dobře ilustruje jeho pojetí existence jako sebevraždy. Drama této negativní metafyziky a hry nepřítomností asi nejlépe vystihují verše sbírky Život láska smrt prázdno a vítr, zvláště pak pseudodialogická titulní báseň.

Básníkem blízkým intencím Vysoké hry byl Henri Michaux, které Orten – neznámo odkud – cituje dvakrát (z toho v Žíhané knize: „Moje prázdnota je veliký jedlík, veliký ničitel“ /s. 185/). Krom víckrát přítomného motivu nicoty a prázdnoty jakožto negativního prostoru, místa chybění, obou ovšem zachycených v intencích autorova dobrodružství

⁶ RIMBAUD, Arthur: Doušek jedu. Ed. A. Pohorský, přel. různí, Praha, ČS 1985, s. 193.

⁷ Hlásil se k ní sice i malíř Josef Šíma, jak o něm Gilbert-Lecomte napsal, patřil ke zřídka se vyskytujícím básníkům vyjadřujícím se malbou, a proto ho tak vysoko cenil.

⁸ Srov. Daumal: Svoboda bez naděje, in Vysoká hra. Ed. L. Šerý, přel. různí, Praha, Torst 1993, s. 49-54 (dále jen: Vysoká hra).

⁹ Srov. Lecomte: Strašný objev... jediný, in Vysoká hra, 71.

experimentální metafyziky, se Michaux svou tvorbou stěží přibližuje existencialismu: Je příliš nesubjektivní, odosobnělý, zprostředkovaný, sám sebe zcizující a unikající do fantastických stylizací.

Moderní vyjádření existenciálních pocitů v mnohém předjal také Giacomo Leopardi, jehož Orten znal z Vrchlického překladů.

Ze světových literatur nejmocněji na Ortena působila literatura ruská. Snad vycítil její etický a metafyzický tragismus, v jehož souvislosti Berďajev píše, že „ruskému vědomí je souzeno pochopit krizi kultury a tragédii dějinného osudu ostřeji a bolestněji než úspěšným lidem na Západě.“¹⁰ Na jiném místě zdůrazňuje neprostřednost, extrémnost ruského člověka, respektive intelektuála („Vyjadřují-li Rusové v nejvyšší míře svérázné rysy svého národa, pak jsou apokalyptiky nebo nihilisty. To znamená, že nemohou přebývat v průměrnosti duševního života a kultury, jejich duch je zaměřen na to, co je konečné a mezní.“; „Leontěv [...] řekl, že ruský člověk může být svatý, ale nemůže být čestný.“¹¹), jehož východiska jsou vlastně existenciální: „Na samém počátku proudu zralého ruského myšlení 19. století stojí smutný, tragický obraz Čaadajeva, Lermontov, Gogol, Ťutčev netvoří v tvůrčím bohatství renesančního ducha, ale v mukách a bolesti, chybí jim perlivá hra sil.“¹²

Soustavněji Orten četl básničku Annu Achmatovovou, a to ve výběrech Bílé hejno a Básně. Východiskem její existenciálněji laděné tvorby, nabírající na intenzitě až v 30. a zejména 40. letech, je totální životní zklamání, ztroskotání, skepse, jak to přesvědčivě vystihuje text Poslední přípitek z 30. let: „Připíjím na rozpadlý dům / a na svůj život zlý, / i na společnou samotu, / na tebe připíjím. / I na lež těch, kdo prodal mne, / na chladný, mrtvý cit, / na to, že svět tak krutý je / a že Bůh nespasil.“¹³ Zdá se, jako by z takové skutečnosti, z tohoto „příhraničního světa“ (156), nebylo útěku, neboť verše neklid a úzkost pouze zachycují, neodbourávají,¹⁴ pokusy ponořit se do vzpomínek, dojít lásky či domoci se transcendentna jsou tak či onak chůzí „v tmu, / v tmu, / v tmu“ (b. Setkání, 140). A co víc – svět není cizí a tragický pouze v této chvíli, nýbrž také v minulosti, která se nám ztratila, stala nesrozumitelnou („Zjistíme, že už bychom nemohli / minulost vřadit do našeho života, / že ona sama je nám téměř stejně cizí / jak sousedovi vedle v bytě, / že ty, co zemřeli, už bychom nepoznali / a že ti, s nimiž Bůh nás rozloučil, / se bez nás krásně obešli a dokonce, / že je to

¹⁰ BERĎAJEV, Nikolaj: Filosofie lidského osudu. Ed. a přel. I. Pospíšil, Brno, Zvláštní vydání 1994, s. 43.

¹¹ BERĎAJEV: Dostojevského pojetí světa. Přel. I. Mesnjakina a J. Karnát, Praha, Oikoyomenh 2000, s. 14 (oba citáty) (dále jen: Berďajev, Dostojevskij).

¹² Berďajev, Dostojevskij, 21.

¹³ ACHMATOVÁ, Anna: Modrý večer. Přel. I. Jakubcová, Praha, Odeon 1990, s. 128.

¹⁴ „Jsou to – nespavosti stony, / je to – křivých svíček knot, / je to – stovek bílých zvoníc / první úder do temnot... / Jsou to – teplé podvečery, / při měsíci nepokoj, / je to dno a jsou to včely, / je to prach a tma a znoj“ (O verších, 134).

tak lepší...“ /Severní elegie, 178/). Později se existenciální motivy vyskytnou jak ve větších cyklech jako Elegie, Poéma bez hrdiny či v mezní situaci války a samoty zakotvené Rekviem, tak v krátkých, zpěvných a hutných Písničkách (170-3). Přes specifický a nepřehlédnutelný nacionalistický a mesianistický patos zaznamenává poezie Achmatovové z intimní, citové, ženské perspektivy „existenciální dějiny“ Ruska 20. století, a to s patřičnou intenzitou.

Ještě větší čtenářskou pozornost Orten věnoval Borisi Pasternakovi, který náležel k jeho největším oblíbencům. Znal jak jeho verše, tak autobiografickou prózu Glejt. Pasternakova poezie, jakkoli je patrný její vliv (či prostá básnická blízkost) na dílo Ortenovo, je však plná impresionismu a poetizovaného civilismu, romantické melancholie a formální virtuozity. Přestože „je klíčem k verši lidský vzlyk“¹⁵ a „vesmír je hluchý ve svém jase“ (46), neboť Bůh je ukázán jako „blouznivý“ (58) „bůh třetihlávky“ (62), nikdy se nesetkáme s poezií obnažené duše, s autentickým výrazem tragiky lidské existence, vše je zahaleno v plášťku harmonizující formální krásy, která vyjádření určitějšího pocitu či postoje umožňuje jen zřídkakdy.

1.3

Pokud jde o českou poezii, četl ji Orten systematicky a u mnoha autorů dobře znal celek jejich dosavadního díla. S mnohými se cítil spřízněn poeticky (Weiner, Deml), osobně (Noha, Nechvátal) či oběma způsoby (Halas, Holan, Blatný, Bednář), jakkoli výpisky pořizuje zdaleka ne ze všech z nich (tendencí je dokonce vypisovat víc z prozaiků, a to světových). Václav Černý se ve svém Druhém sešitu¹⁶ pokusil o nástin domácích poetických a duchovních kořenů „existenciální“ poezie. Shledával ho v období konce 20. a začátku 30. let 20. století, kdy v české poezii dochází ke ztracení životního pocitu a objevu spirituální skutečnosti, to vše za působení vlivu Máchova. Přesněji myslí léta 1927-30 a za pionýry považuje Závadu, Halase, Zahradníčka. S pro sebe charakteristickým etickým maximalismem poznamenává, že tento existenciální étos české poezie měl pozitivní vliv na společenskou angažovanost, přesvědčivost vlastenectví a mravní opravdovost postojů předních českých básníků v období roku 1938 a 1939 i později. Předchůdci existenciální poezie u nás jsou mu Mácha,¹⁷ snad Sova¹⁸ a Weiner, hlavně však Halas ve své básni Nikde („*patosem všeho, nebo*

¹⁵ PASTERNAK, Boris: Hvězdný déšť. Ed. I. Matějka, přel. různí, Praha, ČS 1989, s. 23.

¹⁶ Srov. ČERNÝ, Václav: První a druhý sešit o existencialismu. Ed. J. Víšková, Praha, MF 1992, s. 78-99 (dále jen: Černý).

¹⁷ U něhož – z poezie téměř výhradně v Máji – vystupuje propastná úzkost jakožto závrať z bezcílného („Nikdy – nikde – žádný cíl“), v zoufalých sebeanalytických monologizacích vězně, které jsou z Máchy nejvíce existenciální,

ničeho“, „fantastickou skutečností všeho, co *ještě není*“), která je podle něj výrazem poetického sebeuvědomění, antiimpresionismem, nezrcadlením, imperativní prorockostí („vyslovil, co se stane“).¹⁹ Rozpor s existencialismem však spatřuje ve stylové monumentalitě a nekonkrétním zakotvení Halasových tropů, jejich odvozenosti z „metaforických řad“. Právý nástup existencialistických tendencí do české poezie se odehrál v druhé polovině 30. let. Roku 1936 vydává Bonn svou prvotinu *Tolik krajín*, 1937, *Valja Nohama v blátě* a *Bednář Kámen v dlažbě*. Vrchol jak existencialistické literatury, tak metaliterární diskuze v tomto duchu Černý klade do let 1939-42. V souvislosti s polemikami o nejmladší básnickou generaci, neboť právě ona byla nositelem existenciálního pocitu, se kritik ohrazuje proti výtkám pasivity a nesociálnosti, způsobených podle jeho názoru zvláště Bednářovou formulační nepřesností v manifestu *Slovo k mladým i jinde*. Mladí básníci a prozaici konce 30. a začátku 40. let tak stvořili celistvou vlnu literatury „opravdovosti a vnitřní autenticity“, bezprostředního vztahu ke slovu, přímého a antropocentrického poměru k věcem, se zájmem člověka v mezní situaci „duše zaskočené“ osudem. Vlastenectví pak pro ně bylo přirozeností, „živlem duše“, součástí individuálního sebevytváření a boje o vnitřní úplnost osobnosti. Černý – vědom si klíčovosti svého požadavku vnitřní opravdovosti – nezapomíná poukázat ani na nebezpečí této poezie: idylismus, impresionismus, verbalismus, svědectví (kdy v sázce je jen pozorovaný, ne svědek, dodává, vsadit je třeba hlavně sebe).

A skutečně – poezie Ortenových generačních a literárních druhů, jakkoli se jejich vývojové cesty později leckdy diametrálně odlišovaly, je prostoupena hrubínovsko-halasovskou notou, nesena výrazovou lehkostí až virtuozitou, je nekonkrétní, mlhavá a nevyhraněná jak stylově, tak pocitově a myšlenkově. Mladistvý smutek a melancholický impresionismus dostávají výraznější zabarvení pouze u křesťansky angažovanějších autorů (Vokolek, Kostohryz), u ostatních (např. Hrubín, Bednář, Hiršal, Pilař, Kriebel, ale i Renč či Jelínek) – ač se většina z nich stylizovanému křesťansky laděnému spiritualismu svými díly více či méně blíží – jde toliko o dobrý řemeslný standard české poezie 20. století. Originálnější tón lze nalézt u Josefa Kainara v *Příbězích* a menších básních, kde je v některých textech patrné pronikání civilistních motivů, příklon k zevšednění a polidštění

jsme svědky děsu z konečnosti lidského času – s vědomím nutné předčasnosti smrti („proč smrtí tou / časně i věčně hynu?“ / *Básně*, 21/), jakož i fascinací nicotou a znicotněním (prostředkovány slovy *nic*, *žádný*, *nikdy*, *nikde* aj.), která v české moderní poezii zanechala hlubokou stopu („to, co se ‚nic‘ nazývá“ / 37/). Postoj lyrického hrdiny sice naznačuje romantický titanismus, ale modernější – nihilističtější, pesimističtější, tragičtější, titanismus, v němž subjekt, vzbouřený proti světu i Bohu, pojímá nedůvěru vůči sobě samému a selhává, nechává se ničit těžkomyslností a výčitkami viny.

¹⁸ U Sovy snad Černému šlo o lyrická mikro-dramata (zejména v *Lyrice lásky a života*; k nim ovšem náleží i četné pasáže *Zlomené duše* a jiných děl), hutně a jakoby útržkovitě (jde povětšinou o krátké texty) vystihující tragičnost lásky a mezilidských vztahů, jakož i finální pocit opuštěnosti a zbytečnosti člověka a odcizení světa.

¹⁹ Srov. Černý, 91-2.

básnické tematiky, současně pak ortenovský tón autentického soucitu (b. O hrbatém děvčátku²⁰). Dalším takovým případem je Mikulášskova sbírka Křídlovka,²¹ v níž se setkáváme s motivem zvěcnělého pohledu mrtvého, který – plný prázdnoty – působí úzkost (b. Mrtvé oči:²² „Opuštěný už očima, / tak vyloupen... tu leží, ladem / mrtvý a souká si ho tma. / Ty oči! Zlhostejnělým / víc ani lístek nezachycen [...] když prázdno v zracích našlo jícen“, motiv takového pohledu „smrti“ však nacházíme i jinde – např. v Hodokvasu noci /71/) a existenciálně tázavým pátráním po „fenomenologii verše“ v básni Koně vraní, nevrání: „Váhání potoka, říct: teku, / odedávna a nepřestanu. / Což může nebýt? Já se stanu. / I vlna jako po převleku. / Nenapodobí verš řeku, / a přec jak ona neskončen; / a nezačat, zní o ničem“ (60-70). V básni Kola (93n) je tělo člověka pojato jako chladný mechanismus stroje. Pokud jde o Kamila Bednáře, o existenciálním vyjádření tísně ze samoty a odlidštělého světa lze přes silnou sklonnost k verbalismu uvažovat ještě v prvních, respektive těch „kamenných“ sbírkách (Kámen v dlažbě a Kamenný pláč z let 1937 a 39), kde převažuje volný a nerýmovaný verš, útržkovitější a originálnější výraz, u ostatních sbírek té doby (Veliký mrtvý, Po všech svatbách světa a dále, přičemž počátky míněné tendence spadají již do Milenky modří) na formu kladený důraz zatlačuje do pozadí jakoukoli konkrétnost a vnitřní pravdivost básní. V Kameni v dlažbě se setkáváme se sugestivními vizemi odcizené, zmechanizované a anonymní reality: „Skutečnost / Horší než děsivý sen / Vyzábílí mrtví tarasící cestu / Padají lehce dotýkajíce se tvých stehů / Jsi sám / Náměstí obrovský megafon řve / Sám // A všechny stezky stojí v rozpacích / Zdaleka šumí vyschlé listy historie / Čísi hlas plný zaschlé krve / Několik protikladných gest / Mávnutí rukou / Sám [...] Nehlučně jdoucí svět / Strojírna v které smrt nebo život stejně jsou zpracovány“ (b. Jaro).²³ Objevuje se také téma vržení (arci Bohem) do chladného a nepřátelského světa: „Kam's mne to zasadil, Bože? / Fičí vítr, dveře jsou zotvírány – / zimou, ne lítostí ještě se třesu“ (Půlnoční báseň, 90). Z ortenovského hlediska je pozoruhodné, že se v básních Oškliví a Zjevení svatého Jana (82, 83) vyskytuje motiv nenarozeného dítěte, v téže básni nalézáme rovněž motiv Boha smrti a hněvu („Tu jenom ocel s nebe prší, / když nebe kovovým by stalo se a Bůh / byl smrti Bůh a

²⁰ KAINAR, Josef: Příběhy, osudy a mýty. Ed. M. Pohorský, Praha, ČS 1987, s. 207-9.

²¹ Orten četl všechny tituly Halasových Prvních knížek i převážnou většinu sbírek svých vrstevníků. Jedním z důvodů byla nepochybně spolupráce s Ivanem Blatným na výběru textů pro Jarní almanach básnický, což reflektuje i Blatného korespondence Ortenovi. Srov. BLATNÝ, Ivan: Texty a dokumenty 1930-1948. Ed. J. Trávníček, Brno, Atlantis 1999.

²² MIKULÁŠEK, Oldřich: Křídlovka, in Verše I. Eds. J. Kudrnáček a Z. Drahoš, Praha, I. Železný 1997, s. 72-5.

²³ BEDNÁŘ, Kamil: Kamenný anděl, Praha, Václav Petr 1949, s. 22-3.

rozhněvání Bůh – / jen srpem smrtícím snad pozdviženi byli by“²⁴), jinde spojení smrti a věci („Mrtvého jenom věci připomínají nám.“ /Veliký mrtvý, 123/).

Povšimněme si ještě blíže dvou Ortenovi osudem i dílem blízkých básníků – Hanuše Bonna a Jiřího Daniela. U Hanuše Bonna upoutá především úzkost výrazového repertoáru, jeho prostota a sklon ke konvenci, který se v některých méně šťastných momentech pojí s mladistvou básnickou naivností či romantickým idealizmem a vyznívá až kýčovitě. Na druhou stranu Bonn mnoho básnicky „silných“ a konstantně užívaných slov dokáže dávat do prožitkově intenzivních kontextů a zaujímá tak ne barvitostí metafor či lexikálním bohatstvím, nýbrž intenzitou prožitku *za* četbou. Charakteristická je pro něj vyhraněná religiozita, konstantní přítomnost víry v Boha i transcendentno. V Bonnově básnictví najdeme pouze několik málo momentů, ovšem právě v těch nejsilnějších verších, kde se nějaká pochybnost o Bohu (o správnosti jeho jednání, ba o jeho bytí samém) u lyrického mluvčího objeví. Je v tom jistá výjimečnost, Bonn se tímto rysem řadí spíše po bok spirituálních básníků víry neochvějné, než těch, kteří mu stáli faktickým životním i básnickým pocitem blíže – Orten, Daniel, ale i Hora, Holan aj. Dalším výrazným rysem jeho tvorby je bolestný prožitek samoty – životní opuštěnosti, odcizení i houstnoucí dějinné atmosféry doby. Mnohde se sice živí iluzemi a klamnými nadějemi, ale v jeho verších již od počátku krystalizují momenty čiré úzkosti, z juvenilních básní nejpatrnější ve skladbě *Ninive*.²⁵ Bonn jako by se připravoval na nucené prožití těžké doby, na boj o sebe i smrt, z čehož plynula jeho pochybnost o významu básnění a slova obecně a důraz na nezbytnost činů. Nejtrvalejším elementem se tedy paradoxně staly texty „z útlu“²⁶ (1938-41) pochybující o vlastní trvalosti a reflektující tak konstantně se připomínající nevyhnutelnou konečnost.

Jméno Jiřího Daniela (Františka Schulmanna) se v Ortenově výčtu přečtených titulů nevyskytuje, knižně totiž vyšlo až roku 1998,²⁷ patřil však k okruhu básnických známých (ne-li přátel),²⁸ je jednou z postav jeho *Knih*, lze tak předpokládat, že Orten jeho poezii znal buď z rukopisů (sbírka *Jarní sad*), nebo z časopiseckých otisků. Daniel je Ortenovi bližší než Bonn – jednak širším žánrovým spektrem (vedle poezie důraz na deníkové záznamy, výpisky i korespondenci), jednak leckdy až zarážející podobou motivů, témat

²⁴ Srov. i motto z Kierkegaarda ke Kamennému pláči: „...tak loví Bůh, jenž chce být milován, pomocí nepokoje lidí.“ (Bednář, Kamenný anděl, 78)

²⁵ Dílo Hanuše Bonna. Ed. J. Valja, Praha, Václav Petr 1947, s. 99-104.

²⁶ Srov. stejnojmenný oddíl Díla Hanuše Bonna.

²⁷ DANIEL, Jiří: *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu*. Ed. M. Toman, Praha, Torst-Sefer 1998.

²⁸ Publikována je Danielova korespondence Ortenovi, která dobře ukazuje komplikovanost obou charakterů. Zachycuje citové rozmišky, jež jsou spíše uměle vyvolávány a zveličovány přecitlivělou povahou pisatelů. Je známa i reflexe Ortenovy smrti v jednom psaní adresovaném Věře Škrabálkové (292): „A snad ta zoufalá samota, ke které jsme zde byli s Gustou odsouzeni (ah, jak, jak to bylo v prvních dnech bezmezně strašné) nám ukázala pravou tvář některých věcí. [...] Jsem úplně bezmocný proti *pocitu* Jirky, takže o tom nemohu psát.“

i jejich zmocnění, na což jistě mohla mít vliv jak podobnost vnitřního nastavení a životních osudů (přecitlivělost, samotářství, židovský původ, nešťastná láska, sklony k neustálé sebereflexi), tak blízkost literární (např. výběr čtených autorů, vliv Halase a Černého). Samotná Danielova básnická tvorba v sobě nese víc impresionismu a melancholie nežli existenciálního tónu. Ten je však silně přítomen v deníkových zápiscích. Učinně zde výjimku a ač nejde o poezii, povšimněme si jich podrobněji. Skýtají totiž například takto výstižný popis „rodného klimatu“ existencialismu: „Po celý čas mne nyní neopouští pocit, jenž bývá charakterizován u ruských básníků, že ‚trapno je žítí‘. Není náhle důvodu dělat to či ono, není vůbec možno něco dělat, není možno cítit nebo myslet jinak, než naplněn oním neurčitým steskem a onou bezútěšnou trapností. Není krásy tam, kdes ji vždy nalézal, není ti nijak zoufale. Jen bezedná nuda, bezcílnost a nemožnost žítí.“²⁹ Setkáváme se i s motivem vržení, který se zde stýká s jedním z ústředních pojmů Danielovy tvorby – věcmi. Básník se ocitá v jejich moci, pod jejich vlivem, nedokáže se jim však vzepřít, zbavit se jich, jeho život je jimi žit (47): „Věci vcházejí do mě, chápu se jich, dávám jim svůj lesk, barvu i tvar. Jsou mé. A nejsou jimi. Činím tak bez vůle. Ne, docela nechci tomu. Copak jsem chtěl v sobě mít ubohou tovární zeď, popsanou dětmi, žlutou a oprýskanou? Kdo do mě pozval mrzáka s ochrnutýma nohama? Nechtěl jsem Bezútěšnou ulici, ani dítě spící ve voze elektrické dráhy. Víte, ono rachitické dítě s výrazem hlupáčka.“ Existenciální punc má také sebeodcizení, začínající tradičním motivem pohledu do zrcadla (49): „Dívám-li se na sebe v zrcadle, ale ještě více, pozoruji-li svou fotografii, vzrůstá má stísněnost. Velmi často si počínám opatrně a nanejvýš pozorně. Řekněme jako divák. Jako by přede mne postavili někoho, k němuž nic necítím. Jako bych si řekl s naléhavou svéhlavostí: kdo je to? Tu se totiž vidím zvenčí. Ne jak jsem zvyklý se pozorovat. Je to celkem cizí tvář, tvář pro cizí lidi.“ V témže filozofickém duchu píše Daniel o naivitě a jistým způsobem sebeobelhávání, které tehdy ve společnosti panovaly (65): „Snad celá ta překotná zběsilost předválečná byla jen tušení strádání duchovních i hmotných, jež se nyní dostavily. Hrůze byla dávána zlehčující jména a vše zaměňováno a směřováno, aby i hlupcům bylo jasno, že není půdy, že není země, na níž by bylo lze stanout! A nyní s úděsem pozorujeme let do prázdna, ač jsme již dávno věděli, že prázdno to existuje.“ Pandámem ke křesťanskému existencialismu je Danielův samotářský a přímý vztah k Bohu (284): „Člověk v bolesti je tváří v tvář Bohu. Či jinak je sám a kořen toho všeho je nesdělitelný. [...] Ještě: jsem jako polámaná věc. A má samota mě rozleptává.“ Danielova víra má – stejně jako v menší míře Bonnova – trhliny, mimo nejvypjatější (a tím i značně nedourčené) momenty však básníci existenci Boha nezpochybňují, vědí ale, že byl

²⁹ Daniel, 39.

odstrčen, pozapomenut, že se změnil přístup k němu a tím i jeho přístup k člověku. Vztah se tímto dialogizuje a „víra v Boha skrytého“ apeluje na odezvu, rozpomenutí se, návrat. V motáku z koncentráku Golleschau z roku 1944 konečně nacházíme i víru v život, který se jako nejskutečnější a nejpevnější ukazuje v mezní situaci (303): „Víte, zde, kde každá věta psaná tváří v tvář smrti přestává být frází, je vše podrobeno zkoušce. Vše, co je ve mně i mimo mne, je zkoušeno, je-li pravé; nelze zde lhát, stavět se. Neboť tenhle život, který mě potkal, je železně pravidelný a rozbije vše, co není pevné, čisté.“

Přejdeme nyní ke stručné charakteristice těch, v nichž Černý viděl předchůdce, pionýry a realizátory existenciálních tendencí v našem básnictví. K nim si doplňme několik dalších, které Orten (jak rovněž všechny z „předchůdců“) dobře znal ze své četby, se dvěma z nich – Halasem a Holanem – ho pojilo osobní přátelství.

Pro poezii Richarda Weinera (a vynechejme nyní Mnoho nocí, u nichž není známo, zda je Orten četl) je charakteristická paradoxní harmonie, radostná rezignace („co říci nedoved, říci již nechce“³⁰), „blažený rozvrat“, „jiskrný pád“, jeho pozice je ambivalentní, proti úzkosti a nesmyslnosti bojuje jejich ironickou akceptací,³¹ transformací pasivního záporu v aktivní klad, tím, že jimi již není zmocňován, nýbrž (alespoň) je „má“: „A nikdy, nikdy nechci rozumět: / ne když se připozdívá, / ne za svítání, ne když den, / ne otrok a ne svoboden. / Když zkáza – ať zle je divá! / Strašně se připozdívá. // Navzdory ztrátě všechno chci / tak hrozně, že musím *míti*, / a odpírám smrti vztekle, / proto budu žít, budu – být v pekle! / Stroze vůle svítí: / Chci, mám, budu mítí.“ (Barbarské potpourri pod čakanem, VII, 192). To lze srovnat i s paradoxním neštěstím štěstím, které se objevuje v jeho poslední tvůrčí fázi: „Nešťastná? Kéž by! Nic mě nečeká. / Nehrozí nic mně nečekané. / Není co stříci, není oč chvěti se / mně cizince odevšad vykázané.“³² Jistě to souvisí s pokusem porozumět ambivalentnímu, dvojznačnému světu, v němž „odměna není a není trest“, tedy světu bez jasně daných hodnot, konstituovaných u Weinera subjektivně, nadto spíše na úrovni básně než „pravdy“. Není však od věci dodat, že pravdu má Jan Grossman,³³ hovoří-li o neopominutelném vlivu nikoli Weinera-básníka, nýbrž Weinera prozaika, jehož Orten četl soustavněji a z něhož si (až na motto Čítanky jaro, které je z b. Mrtví ptáci) vypisoval do svých knih. Vedle Weinera je možno – přirozeně v jiném aspektu – chápat jako inspiraci existenciálního pocitu v Ortenově básnictví také díla Jakuba Demla, víckrát tematizující „prázdnost, za který už je jen Bůh“; dále i temný symbolismus a impresionismus Jana

³⁰ WEINER, Richard: Básně. Ed. Z. Trochová, Praha, Torst 1997, s. 149.

³¹ „pod života břímím se přímím“ (Břímě života, 159).

³² b. Ve dvou polohách (299).

³³ Srov. GROSSMAN, Jan: Deníky Jiřího Ortena, in Analýzy. Eds. J. Holý a T. Pokorná, Praha, ČS 1991, s. 201-24.

Opolského a Vladimíra Houdka, kteří mocně působili už na první sbírky Halasovy a které Orten znal snad právě díky němu.

Počátek tvorby Viléma Závady (Panychida, Siréna) nese vedle silného (jakkoli zčásti polemicky pojatého) vlivu poetismu, zvláště pak básnictví Nezvalova, mnohem spíše stopy dekadence³⁴ a symbolismu³⁵ nežli existenciální konkrétnosti, výrazové surovosti či fragmentárnosti. Najdeme zde mnoho čísel zachycujících splín, pocit marnosti, apokalyptismus, děs z „černého bource smrti“,³⁶ „jak by kdesi nablízku mrtvý byl“ (129), celý čas tedy podvědomé tázání po smyslu a vymezení života, formulované způsobem: „proč se děsíme smrti a proč nebytí?“³⁷ Závadovi vlastní je vidění charakteristické zemitým naturalismem (hornický, průmyslový, technický lexikon, který silně odlidšťuje a jakoby objektivizuje Závadovu lyrickou notu), ten je postupně čím dál víc vyvažován idealizujícím pojetím domoviny a lidu, vírou v „novou vlast chudou a líbeznou“. V Hradní věži akcentování těchto východisek – postavených do kontrastu k realitě „mučirně duše neradostné“, „peklu pozemským“ – ještě sílí. Návrat k rodné krajině, čistotě prostého lidu, jeho slovesnosti, jakož i – možná překvapivě – křesťanské víře chápe Závada jako nejlepší zbraň proti ohrožení člověka moderní civilizací. Sugestivně to vystihuje delší báseň V slepé ulici (286n), kde je soudobý městský člověk oslovován takto: „Odpadlík od lidí odpadlík od boha / ztratils klíče k nebesům i k zemi / Smyčka úzkosti tě rdousí u hrdla / Ještě nejsi mrtev ale zatracený“ (288). V závěru se mu však dostane výše naznačená naděje (292): „Siná krev omítnutá zeď už sesula se / Jenom tráva chudých věčně zelená se // Prodírá se pěšák z drátěného hloží // Za námi ztracený ráj / Za námi peklo hoří / Před námi království boží?“

Mimo již zmiňovanou báseň Nikde se lze v díle Františka Halase setkat s množstvím roztroušených existenciálních motivů, do doby politické a vlastenecké aktivizace v Torzu naděje totiž ve svých sbírkách vystupoval jako básník marnosti, apokalyptik spirituálního ražení, hledač slova, spravedlnosti a Boha, jehož dílo se pohybovalo „v průvanu tmy mezi narozením a smrtí“,³⁸ jehož jedinou nadějí byl právě boj – básnický, socialistický i ten o víru. Tento nadějný pól, blízký existencialistickému aktivismu (kam ho zasazuje i Černý), prosvítával poezii Halasových sbírek již od počátku (v jedné z prvních básní Sěpie se subjekt „jako rak stydí za smrt“ a chce „životem umřít“ /77/) a vrcholí v již zmíněné poezii období

³⁴ Srov. např. báseň Tam dole (Závada, 94 /viz poznámka níže/), kde se subjekt „drží boha jako sebevrah“, poté se ho však ostentativně pouští pro pocit z marnosti všeho. S tím se pojí i pochyba o existenci objektivního světa: „Podepsal jsem smlouvu se světem jehož možná není“ (158). V druhé části textu Na poušti (98) jsou lidé označeni jako „směnka boha Satanovi“. Nejryzejší dekadence ovšem vystupuje v cyklu Desperados (137n).

³⁵ Nelze popřít inspiraci Březinou, jehož pohřeb ztvárňuje asi nejlepší báseň Sirény, i Opolským.

³⁶ ZÁVADA, Vilém: Básně. Ed. I. Málková, Praha, NLN 2006, s. 101.

³⁷ Srov. báseň Na poušti (96n).

³⁸ HALAS, František: Krásné neštěstí, ed. L. Kundera, Praha, ČS 1969, s. 116 (dále jen: Halas, Krásné neštěstí).

Mnichova a druhé války. Z předchozích sbírek je nejvíce existenciální Tvář, kde mezi jiným nacházíme motivy nesmyslného a nevysvětlitelného utrpení („vy jimž dáno i pro nic trpěti“ /160/), odcizení vlastního těla – tváře („má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený“ /134/) či úzkosti z prázdnoty a osamělosti existence (b. Prázdno: „Úzkostí z tvého dna kde v samotě své žijem [...] prázdno v nás nebe světy celý obklopuje / nespasí nikdo ani modlitbou“ /167/). Také v díle Máchově (báseň K. H. M.³⁹) akcentuje Halas především fascinaci nicotou („znak jména NIC“) a existenciální bloudění, nemožnost zakotvení v místě a smyslu („Olovem KDE a CO opánky podbité“). Vztah k Bohu lze se v tomto období vyvíjet od nevíry přes pochyby a nejistoty k implicitně deklarované víře, přičemž jde – jako u Ortena – spíše o Boha starozákonního, netečného a strašlivého. Lze to sledovat v básni Nahoře,⁴⁰ kde „nahore“ je zprvu ticho, mrtvo, nakonec ale „vše zjevno“, což sugeruje přítomnost bouřícího Boha, naděje pro oslovované úzkostně „plačící“. Zmíňme ještě několik výrazných motivů, naznačujících souvislost s poezií Ortenovou. Především jde o tematizaci nečistoty ženy, zdůraznění její viny na smrtelném pádu člověka, prvotnost jejího hříchu, což je transformováno i do roviny erotické („každá nosí v sobě zmar“ /79/). Objevuje se i obraz smrti jako návratu („mrtví znají krásu návratu“ /156/).

U Jana Zahradníčka 30. let se s existenciálními motivy střetáváme v jeho prvotině Pokušení smrti. Již v její počáteční a titulní básni, tedy na místě exponovaném, se autor vyrovnává s prázdnotou a sebeodcizením: „a s tváří obrácenou do prázdna / slyším pláč svého života / tak cizího již / jako bych o něm slyšel jen vyprávět“ (Pokušení smrti⁴¹). Pocit osamění a odcizení nacházíme napříč celou sbírkou,⁴² ne vždy je však dost individuální: Březinovská inspirace je stále příliš patrná zejména v kolektivním, nekonkrétním pojetí společenství živých a mrtvých („že všichni mrtví tvořili mou podobu a stín“ /Jejich stín, 17/ – úzkostná tedy není moje smrt, ale jakési celkové „dílo Smrti“). Častý je traumatizující pocit z milostného opuštění, který zvláště vyniká při tematizování odcházení, vzdalování se žen. Vícekrát se objevuje i motiv úzkostiplného pohledu umírajících a mrtvých, jejich zvěčnělá „vykradená tvář“: „Z očí staříčkových lidí tolik prosvítá zázvěti / Jsou zmateni přemírou tísnivého prázdna“; „s vykradenou tváří utopence tiše lkám“ (Země stínu, 28-9). Překvapivá je mizivá přítomnost religiozity, případně její negativní pojetí, ve sbírce prakticky chybí dialog s Bohem anebo alespoň jeho apostrofa, andělé jsou krutí („Doteky krutých andělů jsou černé puchýře“ /Dětský pasionál, 38/) a vzdálení („Znaje překrásnou nutnost slz a čímsi vinen

³⁹ HALAS, František: Časy. Ed. F. X. Halas, Praha, ČS 1981, s. 73.

⁴⁰ Halas, Krásné neštěstí, 179.

⁴¹ ZAHRADNÍČEK, Jan: Knihy básní. Eds. M. Trávníček a J. Bodláková, Praha, NLN 2001, s. 9.

⁴² „Ale kdykoliv jsem se k nim přiblížil / jejich obličej byl zakrytý dálkou / neboť pro mrtvé byl jsem příliš mnoho živ / a pro živé byl jsem příliš mrtev“ (Jejich stín, 16).

/ budeš trpěti pro velikou dálku k andělům a k růži“ /Člověk, 50/). Pokušení smrti je tak paradoxně mnohem úzkostnější a méně křesťanské než sbírky Ortenovy, barvitě expresionistický symbolismus Zahradníčkových veršů zachycuje zmatek mladého jedince tváří v tvář cizotě a samotě života i smrti, s níž jako by celý čas laškoval, vědom si trýznivé nemožnosti uchopit ji. Proti existencialismu však u něj nenacházíme aktivní pól – vše se končí bolestí, samotou a nejistotou, a to bez známek jejich pokorného přijetí. K tomu dochází až v Návratu, kde již bolest křesťansky pokorně přijímá, pocítiv „chuť Boha pro všechny kdo nepoznali štěstí“ (Jaro, 77) a byv explicitně pod jeho ochranou hned v prvních básních sbírky.

Holanovy sbírky do roku 1940 (Vanutí, Oblouk, Kamení, přicházíš..., Zahřmotí⁴³) tvoří jakési souhrnné vyjádření paradoxu absurdní⁴⁴ reality, v jehož rámci lze vedle četných motivů mizení a objevování se, pokusů nahlédnout „čisté“ bytí i skutečnost, jež „na smrt skutečna je“ (111),⁴⁵ narazit rovněž na až fascinované zaujetí nicotou a prázdnom.⁴⁶ „Časové“ cykly a skladby (Září 38, Sen⁴⁷) jsou prostoupeny tázáními po povaze svobody a individuální i národní existence, příznačné objevení se tématu lži, falše a hořkého pocitu zrady (pro Ortena – v osobní rovině – jistě inspirativní). Patří se doplnit, že právě Holana považuje Jiří Opelík za základní osobnost českého básnického existencialismu, píše o něm: „Už jsme konstatovali, že bez zvláštního programového úsilí přispěl svou lyrickoepickou trilogií ke vzniku poezie mytizující velkoměstskou všednodennost. Podobně touž trilogií stanul u zrodu české poezie existencialistické.“⁴⁸ Existencialita se však u Holana výrazněji projevuje až v jeho básnických povídkách ze 40. let, což badatel dovysvětluje: „Je věru málo říci o Holanovi, že patří ‚mezi bezprostřední předchůdce a básnické učitele ‚existencialistů‘. Holan sám byl tehda existencialistický básník, jeden z prvních a zároveň nejpřednějších. / Nebyl by se jím však stal, kdyby zůstal vězet v lyrice, jakou psal v třicátých letech“ (76).

⁴³ Cituji podle HOLAN, Vladimír: Jeskyně slov. Eds. V. Justl a P. Chalupa, Praha-Litomyšl, Paseka 1999.

⁴⁴ „vždyť už tím, že souzeno nám možné, dotýkame se absurda“ (Holan, Jeskyně slov, 148).

⁴⁵ Podobně lze rozumět i následujícímu: „O trochu víc současnosti ještě / a nebudem už vůbec“ (186).

⁴⁶ Srov. „myšlený obsah prázdnoty“ (50), „lomivost nicoty (54), „svoboda zajetí, / hodina bezdětná. Nic.“ (55), „prázdnost, zamčené / panenstvím smrti“ (61), „s vypitou nicotou snědený náhrobek“ (136).

⁴⁷ HOLAN, Vladimír: Dokumenty. Eds. V. Justl a P. Chalupa, Praha-Litomyšl, Paseka 2001.

⁴⁸ OPELÍK, Jiří: Holanovské nápovědy. Praha, Thyrus 2004, s. 74. Onou trilogií má autor na mysli První testament, Terezku Planetovou a Cestu mraku.

2 Jiří Orten

2.1 *Konstanty Ortenovy poezie a jejich syntéza*

Ortenova poezie je z těch, jejichž výklad je třeba založit na výkladu několika základních tematických oblastí a motivů. Nazvěme je konstantami. Tyto konstanty zauímají výsadní postavení nejen v rámci básnickovy tvorby, nýbrž i jeho psychického profilu. Jakkoli takový přístup bývá relativizován a považován za dávno překonaný, budu se jej – vycházeje přirozeně z autorovy poezie a vraceje se k ní – při svých interpretacích často dovolávat. Ortenovy Knihy k němu ostatně velmi svádějí, většina z relevantních vykladačů jeho díla (včetně těch nejvýznamnějších, k nimž počítám Václava Černého a Marii Rút Křížkovou) se mu nebrání, ba dokonce zdůrazňuje nedílné sepětí subjektu básnickových textů se subjektem skutečného autora, jinými slovy, naznačuje, že podněty a „rány“ Ortenovy poezie jsou podněty a „ranami“ skutečné autorovy existence, že pro něj tvorba neznamena více ani méně než život. Spektrum zmíněných konstant není nikterak široké, jsou však uchopovány opakovaně a různými způsoby. Jakkoli se některé objevují místy častěji, místy řidčeji, nikdy zcela nevymizí. Proto konstanty.

Ukažme si nyní na několika paradoxně méně známých textech ty hlavní z nich a současně pozorujme, jaké jsou možné způsoby jejich syntézy. Jejich význam totiž nevede básníka pouze k neustálému upamatovávání se na ně, jež se projevuje jejich (leckdy nečekaným a náhlým) návratem a variováním, ale též k psaní textů, povýtce bilančních, kde je nacházíme zhutněle vypočítané, syntetizované, vzájemně se prolínající. Tak například v básni Už nikdy⁴⁹ se básník na jedné straně loučí (s příznačnou definitivností: „už nikdy“) s veskrze pozitivními, „vlastními“ motivy, případně fakty, jakými je maminka, čistota, život, krajina, dětství, „drazí“ (tedy blízcí, přátelé), na straně druhé si předvídá, ba přímo přivolává to, co bylo vždy součástí negativního, zneklidňujícího pólu jeho bytí, tedy úzkost, samotu, sebeodcizení, bolest, zradu, ale též „ponurý klín“, nepochopení i smrt a tvorba, které zde mají ambivalentní roli, byvše představeny jako příliš slabé vykupitelky:

Už nikdy maminko neříkat,
už jenom třásti se,
už se jen odříkat,
vzali se spolu, vzali se

⁴⁹ ORTEN, Jiří: Žihaná kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1993, s. 220 (dále jen: ŽK).

a byli sami, sami, sami,
bez sebe, vzatí jako jed,
jenž tiší nehluchou bolest,
a je to lest zvětšená o lest.

Už nikdy čistá neříkat,
už nikdy živá neříkat,
ten kraj, ten kraj, ta proláklina
u ponurého klína,
potápí se teď za potopy,
jež topí mého dětství stopy,
už nikdy tudy neříkat,
už jenom sem, jenom sem.

Nikdo z drahých nepochopí.
Ani smrtí, ani dopisem.

Na těchto „syntetických“ textech lze sledovat proměny ztvárnění tematického celku Ortenova básnického světa jak napříč jeho stylovými polohami, tak napříč jeho chronologií. V jedné z ranějších básní *To ty, mé oko*⁵⁰ jsme svědky prolnutí několika základních motivů – červená barva (nachová, rudá) je zde neoddělitelně svázána s krví, nebem, Bohem a uměním (malířství, tesání slov), především však je – jakožto trest nebe v naznačené podobě krvavého deště much – subjektem přivlastněna, podobně i nebe a Bůh. Toto „nasevzení“ – přijetí tíže fyzické i metafyzické – je velmi příznačné pro celou Ortenovu poezii, stejně tak i to, že v utrpení a následné smrti spatřuje božství i „všecku naději“, jde tedy o předpojetí později artikulované „víry beznaděje“.

S nachem v pačesech
kráčel jsem kráčel jsem
to krev mi spala v pačesech
již včera užřel jsem

na lokti nebe malířova
však dálkou smrti jat
já vytesal jsem stará slova
abych jak pokaždé je mohl rozšlapat

Ty strašná barvo - moje nebe je

⁵⁰ ORTEN, Jiří: *Modrá kniha*. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1992, s. 46 (dále jen: MK).

a já jsem nebe - volalas
vtekla jsi do mne? pozdě je!
již nejsi jejich teď jsi má!

A křičím ti že můj je Bůh
a já jsem Bůh! v mých pačesech
jsou krásné kapky rudých much:
smrt všechna naděje

K prolínání základních motivů (jejich relací a transpozicí) dochází také v básni Nedokončená (ŽK, 251). Jedná se o následující: užití druhé osoby singuláru (modus dialogu, dopisu); světlo jako jablko; červi jako symbol nečistoty, prohnílosti; smrt jako klesnutí, spánek, tání; počasí – sníh jako útěcha; verše (sebereflexe psaní a jeho konkrétní situace), Ježíš jakožto útěšný vykupitel smrtí a bolestí. V básni se pak odehrává zjednodušeně toto: „Vraná noc“ (tma) přichází hryzat červivé světlo, jež ji svou nečistotou nakazí, klesá tedy jako mrtvá a sypou se z ní vločky, jejichž pomíjivost je paralelou k tání-umírání její duše. Poslední sloka však poněkud antiteticky ne snad popírá, nýbrž transponuje toto odlétání do útěšného snášení se – „padá Ježíš“ (nutně spjatého s padáním sněhu jako balzámu) – konejšení člověka z otevřeného nebe. V následujících podkapitolách bude ukázáno, s jakou variabilitou mohou být zmíněné konstanty Ortenova díla propojovány a jaká vyznění mohou nabrat.

Přicházíš hryzat světlo,
vraná noci,
a nevíš, že je červivé.

To nejdříve.

Klesáš jako mrtvá
a strašlivá záplava vloček sype se z tebe,
jako by tvá duše odlétala,

aby – tála!

Napsal jsem tyto verše,
protože nebe se rozevřelo.
To nejsi ty, která sněžíš.

Padá Ježíš!

Poslední z textů, v kterých zde na úvod hodlám představit možnou podobu ortenovské syntézy, je – opět bilanční – Poslední přání.⁵¹ Báseň, vsazená do sebereflexivního rámce, čítá enumeraci „věcí“ (!), jež básník „míval rád“. Pro Ortenu charakteristický smysl pro paradox působí, že jde povětšinou o abstrakta, a to „bolavá“, tíživá, svobodná:

[...]

bolavé světlo, jasné, bez soucitu.
Bolavou tmou, jež v srdci, v tomto krytu,
uměla přetrvati den.
Bolavou marnivost, kterou byl okraden.
Bolavou lásku, která dosud bolí.
Bolavou lítost pro vše, pro cokoli.
Bolavou pýchu, jíž se oddaloval.
Bolavý sen, jež kdesi na dně schoval.
Bolavou svobodu, nejbolavější asi.

Po nich následují „věci“ konkrétní – v básni je přítomen on sám fyzicky i básnický, a to jak coby reflexe druhých (on sám v dopisech), tak coby sebereflexe (ve vlastních verších), pronikavá „až dolů, k hlíně rodné“, tedy k celistvé substanci před životem i po něm. Ukládá do básně i třetí – prostřední z „hádanek“ života – tajemství přerodu dítěte v ženu, tajemství dospívání. Na rozdíl od výše uvedené bilance (Už nikdy) však Poslední přání vyznívá smírně, ba optimisticky. Světu, jakkoli bolestnému a ambivalentnímu, vyznává lásku a k smrti není odhodlán, Boha prosí o možnost těšit se z básnění i dál („ještě si slastně si veršem zavrzat“).

Své prsty protáhlé. Svou bídu. A své vlasy.
Dopisy od přátel, tu víru promarněnou,
dopisy plné slz, věčnosti na přečtenou,
dopisy od dívek, dopisy bratrovy,
dopisy od hudby, jež hraje nad slovy.
Své verše klade sem, časem již pocuchané,
své verše, život svůj, z nějž něha na zem kane
a zemí proniká až dolů, k hlíně rodné.
Hádanku klade sem, již nikdo neuhodne,
bolavou hádanku, jež nemá vysvětlení,
děti si hrály s ní a staly se z nich ženy.
Ach, všechno, ještě víc, všechno a víc než dosti.

⁵¹ Ze sbírky Ohnice, in ORTEN, Jiří: Kniha veršů. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1995, s. 151 (dále jen: KV).

Svůj svět, jejž miloval. Smrt bez odhodlanosti.

[...]

Citované básně přirozeně nejsou jediné z oněch „syntetických“, právě naopak – monotematických textů je v Ortenově tvorbě menšina. Zároveň jsme ukázali, že ve výrazných životních a tvůrčích momentech (otřesy a následné bilance) básník inklinuje k syntetickým, enumeračním a rozsahem často delším textům, shrnujícím a vždy nově osvětlujícím co možná nejúplnější množinu Ortenova světa.

2.1.1 Poznámka o metodě

Po vstupních pasážích je namístě naznačit, jak bude postupovat další výklad. Nejprve bude představeno interpretační prizma, kterým budou nahlíženy jak konkrétní texty, tak posléze jednotlivá témata, motivické okruhy, které většinou odpovídají jednotlivým autorovým psychickým traumatům, tedy nejvlastnějšímu jádru a hnací síle Ortenovy tvorby. Budou sledovány proměny (variování, fluktuace) zmíněných témat a motivů napříč celým Ortenovým dílem, a to jednak prostřednictvím interpretace některých – z hlediska této práce klíčových – textů, jednak na základě analýzy textových fragmentů (veršů, úryvků z próz a korespondence, aforismů), z povahy tématu pak plyne, že důraz bude kladen na texty básnické, o záznamy z Knih, prózu a drama se výklad bude opírat méně. Zároveň budou připomínány významnější a postřehy jiných literárních badatelů, s momentálním předmětem úvah související.

2.1.2 Ideál celistvosti a trauma z jejího rozbití

Poukazuje na rozdíly mezi básnickou metodou Halasovou a Ortenovou,⁵² Václav Černý prohlásil, že zatímco existenciální obraznost Halasových textů je výsledkem metaforických řad (tedy do značné míry poetické asociace), Orten se ve své tvorbě opírá o konkrétní zkušenost, podobně hovoří i básníkův bratr Ota Ornest a především Marie Rút Křížková ve svých doslovecích k edicím Ortenových Knih.⁵³ Základními podněty Ortenova díla

⁵² Černý, s. 92-3.

⁵³ ORNEST, Ota: Cestou domů, in ORTEN, Jiří: Modrá kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1992, s. 305-327; ORNEST, Ota: Nebudu dobrá písťalka!, in ORTEN, Jiří: Červená kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1994, s. 261-81; KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút: Nad knihami Jiřího Ortena, in Červená kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS

tak byly různé konkrétní životní prožitky, svou intenzitou přerostší do traumatu a ovlivňující tak básnickovu tvorbu hluboce a v celé její šíři a délce. Obdobný vztah fungoval také mezi dílem a životem: Neustálou tematizací a artikulací získávala traumata na tvaru i v rovině abstraktních úvah, upevňovala se a stala se zdrojem dalších myšlenek a rozhodnutí. Jinak řečeno, po každém psychickém otřesu se Ortenova tvorba poněkud proměňuje, stejně tak však nepanuje stejný vztah básníka k tomuto prožitku před jeho tvůrčím zpracováním a po něm.

V ortenovské literatuře bylo vícekrát upozorněno, že se v případě básnickových Knih nejedná o deníky (měl přeci své „kalendářičky“, svým charakterem bližší tradičním deníkům) ani o kroniku doby, ať už z objektivnější či subjektivnější perspektivy. Při jejich četbě však poměrně často narážíme na záznamy, týkající se konkrétních událostí v Ortenově životě a jeho konkrétních vztahů k dívce Věře, rodině, přátelům a jiným osobám, ve formě náznaků pak odkrýváme mnohem víc, ještě víc se nám vyjeví, všímáme-li si dat a máme-li při ruce básnickovu korespondenci Věře a matce,⁵⁴ případně též různá svědectví současníků či výsledky bádání M. R. Křížkové. Pronikáním do fakt básnickova života se nám projasňuje i jeho dílo, a to způsobem nikoli banálním, nýbrž prostým odkrytím spojnic zmíněných fakt a textu v jejich nejkonkrétnější možné podobě.⁵⁵ Knihy tak lze považovat za intimní kroniku jednotné autorské a psychické bytosti Jiřího Ortena, jejímž nosníkem jsou jak poloha básnická, tak intimně faktografická, jelikož mezi nimi v rámci Knih není rozdíl leč ten, že jedna je záznamem poetičtější a důležitější, druhá svou náповědí zajišťuje oporu konkrétnosti a autenticity. Adresátem této intimní kroniky (či snad archívu?) je jak autor, tak čtenář, či lépe – skutečným adresátem je ten, komu je dílo určeno, ne nutně ke čtení. I tato dvojpolovost se ovšem slévá, jak prozrazuje například odstavec, kde Orten ztrácí Věru – adresátku čili (zdánlivě a momentálně) nutnou podmínku díla – ztrácí i sebe i dílo: „Ztratil jsem pud sebezáchovy. [...] Vím nyní, že jsem se vždycky uchovával pro ni, že jsem se i o sebe bával pro ni. To minulo. Dnes nedovedu pozdraviti krásu. Nevěřím, že mne měla někdy ráda. A mám také takovýto pocit: skoro tři roky jsem tvořil dílo, které nemělo skončit

1994, s. 282-321; KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút: Prózy v kontextu Ortenova díla, in ORTEN, Jiří: Prózy I. Ed. M. R. Křížková a K. Svátek, Praha, MF 1999, s. 177-88.

⁵⁴ ORTEN, Jiří: Sám u stmívání: básnickova korespondence s matkou. Ed. Z. Ornest [O. Ornest], Praha, MF 1982; ORTEN, Jiří: Hořký kruh: korespondence s Věrou Fingerovou. Eds. J. Víšková a J. Jiskrová, Praha, Torst 1996.

⁵⁵ Tak například po přečtení záznamu psychického otřesu, který Orten prožil, když po dopsání Jeremiášova pláče v rozrušení uhodil Věru, prosil za odpuštění, později pokořen odešel, čekal na zastávce, ona přišla, ale on odjel bez ní a vše zapsal, unaven oboustranným trápením, (ŽK, 211) se naše čtenářské vědomí dostává pod vliv této skutečnosti (zaznamenané i v korespondenci) a jsou jí náhle ovlivněny nejen texty následující, ale i – zpětně – Jeremiášův pláč.

nikdy, ani mou smrtí. Žil jsem jenom pro ně a v jeho znamení, vím to. A tu se toto dílo ztratilo a já je zoufale hledám, ačkoli vím, že je spálené na popel, a tedy nenalezitelné.“⁵⁶

O jaká konkrétní traumata se jedná? Představme nyní ta hlavní z nich se slibem jejich precizování v následujících podkapitolách, v nichž budou podrobněji rozebrány jednotlivé motivy a témata Ortenova díla.

Především je tu *trauma ze smrti „nenarozeňátka“*. Odhlédneme-li od autorovy životní zkušenosti,⁵⁷ žádný čtenář jistě nepřehlédne enormní a pro jiné spisovatele netypický zájem o „nenarozeňátka“, prenatalní stav, současně pak – z jistého hlediska alibistické – neustálé potvrzování rajskosti a ideálnosti tohoto primárního, nedílného stavu dítěte a matky. S podobnou úporností se však připomíná i vědomí viny, hříchu. To je umocněno ideálem Ortenova vlastního dětství, zmíněné vědomí je tak zároveň lítostí nad zánikem všeho rajského a čistého, co by se jeho dětství jen trochu blížilo (běží tu tedy i o básníkovu vlastní čistotu), všeho malého, slabého a nedozrálého, neboť dozrálý plod je autorem pojímán jako nečistý, zkažený, červivý.

S problematikou mateřství, které je úzce svázané s výše vysloveným, souvisí další *trauma – z opuštění matkou*, k níž je básník velmi upjat. Lásku k ní tak, jakkoli je považována za jistou, bez pochyb, provází silná žárlivost, patrná především v případě distance k potenciálním nápadníkům matky i k mladšímu bratrovi. Orten se děsí toho, že by matkou někdy mohl být opuštěn, že by od ní mohl být oddělen (také proto touží po návratu zpět do nenarození – do tělesně i duševně nedílné jednoty s matkou), současně ale cítí, že něco takového není zcela vyloučeno, a snaží se nalézt a odkrýt mateřskou oporu v milence. To se mu ovšem nedaří, jeho požadavek mateřství u milenky nutně provází (leckdy až hysterická) žárlivost a podezíravost, obviňování ze zrady. Jeho zvláštní rané pokusy být si matkou, otcem a zároveň dítětem (srov. próza *Pro děti*) znamenaly velké pokušení, ale ve své podstatě byly jen hrou a básníka neuspokojily. Proto se dále v Ortenově díle rozvíjí především pozice (nenaplněného) otcovství, naopak vcítit se do dívky a ženy básník – přes četné básnicko-

⁵⁶ ORTEN, Jiří: Červená kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1994, s. 16 (dále jen: ČK).

⁵⁷ V korespondenci s Věrou Fingerovou, explicitněji pak v komentáři k ní (Hořký kruh, s. 232; v textech dopisů, jakož i v *Modré knize* /opisy z pařížského deníčku/ se téma velmi tabuizuje, mluví se mlhavě o chorobě či pobytu v nemocnici), jakož i ve studii M. R. Křížkové *Nad Knihami Jiřího Ortena* se mluví o potratu, který byla Věra nucena prodělat někdy v srpnu 1938 (během Ortenova pobytu v Paříži). Křížková jde dále, mluví-li o Ortenově výslovném odmítnutí sňatku s Věrou, interpretujíc to básníkovou nepřekonatelnou nechtí k šťastnému, usazenému životu, rovnající se „smrti básníka“. Domýšlíme-li tedy interpretčiny vývody, volil Orten mezi smrtí plodu a smrtí básníka. Jakkoli se Orten zabýval dětmi a dětstvím v menší míře už dříve, stávají se pro něj děti (se zvláštním akcentem na ty nenarozené) jedním z ústředních témat až po zmíněné události. V zimě 1938/9 si dokonce kdesi v *Modré knize* zaznamenal, že jsou pro něj právě „nenarozeňátka“ velkým, podstatným a dosud čekajícím tématem. Dále se s touto skutečností pojí celý hrozen blížších či vzdálenějších témat, autor se zabývá trýzní narození, čistotou, rajskostí dětství, problematikou mateřství a otcovství, v neposlední řadě pak i vlastní vinou na smrti zárodku.

psychologické experimenty – nedokáže. Nejbližší je mu tak paradoxně vzdálena a básník o tom ví, stále.

Samo o sobě méně výrazné je *trauma smrti otce*, k němuž se dostáváme v souvislosti s poukazem na ústřední roli fenoménu mateřství a otcovství, povýtce ztraceného, resp. utraceného, v Ortenově tvorbě. Toto trauma je původcem asi nejsilnější viny, jsme-li s to vystopovat u některé z básnickových vin jasnější příčinu, avšak nejde pouze o smrt vlastního otce, ale i smrt Otce-Boha – a další s faktorem otcovství či rodičovství spjatá témata, jako je ztráta matky nedobrovolnou izolací i častými synovskými „zradami“ (řídce odpovídání na dopisy, pocit, že matku jen využívá, provázený výčitkami, tedy že ji de facto není schopen nahradit otce), promarnění, případně neschopnost vlastního otcovství a realizace možnosti najít si a mít „matku“ (dívku, ženu). V dodatku celou básnickovu pozici vyostřuje ztráta staršího bratra Oty, vzoru a jediného přítele (v jistém smyslu snad náhrady otce) jeho odchodem do emigrace. Orten tedy ztratil otce v nejširším slova smyslu, ztratil mužský, vůdčí princip. A potýkal se s touto ztrátou jak v rovině existenční, tak metafyzické. Primární příčinou viny je tak předčasný skon básníkova otce a uvědomění si faktického nedostatku lásky k němu (již v dětském deníčku objevujeme výrok: „tatínka nemám tak rád“), vzájemné vzdálenosti, nepochopení, nedostatku péče, ať už v otcově nemoci nebo naopak otcovy podpory synových zájmů, ba dokonce hnusení se (srovnejme prózy a snové záznamy). Zde všude se rodí vědomí další viny, dalšího hříchu.

Mnohem méně výrazná je traumatická *výčitka neemigrování*, bezpochyby svázaná s vědomím viny na sobě samém i – kvůli studijním a životním potížím – na milované matce, celkově je pak (přes výroky Černého či Grossmana⁵⁸) v Ortenově díle patrné trauma válečné doby, rasového vyobcování, opuštění přáteli. To vše je však už mnohem méně konkrétní a hraje spíše roli nepojmenované příčiny úzkosti, tedy něčeho, co je přítomno přes explicitní tematizaci.

Nepřehlédnutelné, současně však méně vyhraněné a realizující se spíše ve vztahu k předchozím „ranám“ je trauma ze smrti. Smrt je podle zjištění M. R. Křížkové nejfrekventovanější slovo Ortenovy poezie⁵⁹, je k ní vztaženo vše – necht' jde o smrt vlastní, necht' o smrt plodu, dítěte, otce, Boha nebo třeba zvířete či věci. Nejobširnější případy úzkosti tak pramení právě z pocitu marnosti, pomíjivosti, nutného a nesmyslného zániku celé

⁵⁸ Srov. GROSSMAN, Jan: Deníky Jiřího Ortena, in *Analýzy*. Eds. J. Holý a T. Pokorná, Praha, ČS 1991, s. 201-24 (dále jen: Grossman).

⁵⁹ V již zmíněném doslovu Nad knihami Jiřího Ortena se odvolává mj. na výsledky zkoumání Azalky Horáckové, která ve své diplomové práci, obhájené r. 1967 na Pedagogického institutu v Liberci, prokázala, že smrt je nejčastějším slovem (tedy zřejmě plnovýznamovým substantivem) ve vydání Ortenových Deníků z r. 1958. Srov. ČK, 282.

existence. V rámci toho však lze z básnickovy tvorby interpretačně vytěžit jeden specifitější záchvív: Orten je traumatizován možností *umírání v samotě, zapomnění člověka*. To lze opsat i takto: Nezanechám-li po sobě potomky, děti (což ovšem kolidovalo s tím, že je to nejsnazší, nejběžnější), zahynu po smrti ještě jednou, zapomněním. Provází mě nostalgická úzkost z nenávratné ztráty byvšího (tedy nejen starého – nejde o staromilství), z vymření, z toho, že nezanechám stopu. Tato úzkostná představa později přeci jen dochází zmírnění – básník nachází substituci v tvorbě. Ta je mu vítězstvím nad vinou, úzkostí, absurditou, dobou, protože je jejich zachycením. Je mu rovněž příležitostí vystoupit z pozice osamělého jedince – Orten často oslovuje své Knihy, verše, v neposlední řadě i čtenáře, kreované autorem. Tento způsob komunikace tak lze považovat i za jakýsi „vnitřní dialog“, monolog formou dialogu, monolog ovšem povýtce očištný. Platí totiž, že vyslovuji-li, zbavuji se něčeho a současně to – nepevné, matoucí a bloudivé – fixuji. Tvorba je také čímsi čistým (a již jsem naznačil, jak moc pro Ortena značí právě čistota), neboť se nachází mimo člověka – je zachycena mimo něj a jeho nečistotu (snad i proto člověka přežívá), nebo alespoň očištného, vzpomeňme jen ortenovských metafor písně jako studánky nezkalené a omývající. Tvorba se tedy rovná složení břemene na papír, zrození dítěte ve slovech, přirozeně za cenu ukotvení textu v úzkostné realitě, což odpovídá bolesti početí, a mezní situace zápisu (jak často Orten tematizuje tíživou atmosféru a okolnosti psaní!), což odpovídá bolestnému zrození. Abychom završili tuto metaforu, je nutno připomenout, že v Ortenově díle nacházíme i pochybnost, že jeho dítě – tvorba – je toliko červivý plod a že narozením vlastně zemřela.

Lze-li najít nějaký obecnější rys všech zmíněných traumat (odmyslíme-li si to méně vyhraněné a ambivalentní poslední), pak je to *ztráta celistvosti*, která je básníkovi synonymem čistoty, nenarušenosti, klidu, harmonie, ideálu. Celek – jestliže je bez mezer, škvír – je pevný, spojitý, stabilní, pokud možno definitivní (dokonalý) a nehybný, nedává tedy prostor pochybnostem, otázkám, nic jím „nevrta“, není zneklidňován a hlavně – je úplný. Některé interprety (zvláště Grossman) zaskočilo pedantství, s jakým si Orten vedl své knihy (a tím i de facto pedantství, s jakým zaznamenával své poetické vidění, myšlenky, život), a považovali to za byť jen podvědomý signál jejich předurčení k vydání, jiní (Křížková) argumentují, že si Orten tvořil jakýsi osobní archív, že chtěl mít vše na jednom místě, tedy své dílo v *úplnosti*. Tutéž tendenci možno shledávat i ve sklonu k sumarizaci, bilanci, syntéze, enumeraci, jak jsem na to již poukázal v úvodu.

Prostřednictvím konceptu celistvosti můžeme bez výraznějšího konstruování interpretačně uchopit několik zásadních motivů, procházejících celým Ortenovým dílem. Většina z nich se samozřejmě někdy objevuje ve světle opačném či minimálně

ambivalentním, ale obecně platí, že za celistvé, a tedy harmonické, stabilní, ideální, čisté, považuje básník *vodu (tekutinu)*, *prenatální stav (matku)*, *tmu*, *píseň*, *mlčení a smrt*, *částečně pak barvy, zemi a Boha*.

Ve spojitosti s vodou si zejména v ranějších sbírkách nelze nepovšimnout velmi frekvencovaného motivu deště a sněhu. Dalšími častými „tekutými“ motivy jsou jezero, studánka a slza. Připojit lze i tematiku prenatálního stavu, spjatou s plodovou vodou. Jestliže déšť nabývá pozitivních aspektů (jako balzám, zchlazení, zklidnění), pak ho lze spojit právě s onou „celistvou“ vodou – jezero (srov. román *Malá víra*) či studánka (jako cosi čistého a očišťujícího), je-li naopak vykreslen negativně, je představen jako voda roztržštěná, často bývá připodobněn pláči, přičemž slza je považována za nečistou (srov. b. *Třetí modlitba*, ČK, 101). Je tedy rozdíl, zda nebe pláče nebo omývá. Sníh je spjat s čistotou, mlčením, je obkladem, balzámem, úkrytem, přeci jen však je vodou, v jistém smyslu je tedy „falešný“. Podobně balzamující je i tma, která je stejně jako sníh „barevně“ i „hmotně“ nedílná, tedy ovinující, léčivá, útěšná, paradoxně dokonce jasná – sluneční,⁶⁰ lze do ní vplynout a ukrýt se v ní.

Stejného charakteru je rozdíl mezi slovem a tónem, prózou a písní – melodie je delší, táhlá, souvislejší, zatímco slova (zvláště v Ortenových přerývaných, dramatických básních) krátká, nesouvislá, výbušná, „udeřující“ a zneklidňující. Neartikulované – plynulé – sdělení je tedy primárnější,⁶¹ přirozenější, prapůvodně uklidňující, je tím, k čemu tíhneme. Artikulované nás naopak probouzí k aktivitě (k nutnosti jednat, svobodně volit?), k úzkosti, zneklidňuje nás, protože vypovídá více, ale ve stejném (ne-li – sebou samým způsobeném – větším) zmatení a nejednoznačnosti. V téže oblasti se ještě setkáváme s protikladem slova a mlčení, přičemž mlčení má podobně jako píseň celistvý, primární a harmonizující charakter,⁶² je také neartikulované.

Aspekt – existenciální – celistvosti má dále v již naznačené relaci matka (před narozením dítěte) a stejně existenciální, avšak jaksi opačné celistvosti i smrt – jako stav dokončení, dokonalý a dokonaný.⁶³ Celistvost je svázána nejen se stavem, nýbrž i s pozvolnou procesualností, jak naznačuje mimo jiné báseň *Zavřené oči*,⁶⁴ kde „krásné padání je únava“ a jeho pozvolnost dokresluje další verbální substantiva se sufixem -ání.

⁶⁰ „tma činí krásnější; tma tvoří žádost; dává vystupovat bílé barvě do tak nečekaných odstínů, že už nejsou ve tmě, ale v jejím slunci“ (ŽK, 129).

⁶¹ Grossman spojuje mladistvý údiv a úžas v Ortenově díle s „pohanským všeobjímajícím pohledem“ na svět, „pohanským“, tedy prvotním.

⁶² „Zeptám se – nikdo neodpoví / a mlčím – všechno jako dřív“ (Hračka /MK, 67/).

⁶³ „neboť cosi lidsky dokonalého je dáno všem lidem. Je to to, co nazýváme smrtí, koncem, nebo počátkem, jsme-li věřící.“ (ŽK, 131); „Jednou se také ožením. A budu mít syna. Se smrtí.“ (ČK, 193); srov. též ŽK, 139.

⁶⁴ Ze sbírky *Čítanka jaro*, in *Knihy veršů*, s. 21 (dále jen: *Čítanka jaro*, KV. Podobně i ostatní sbírky).

Závěrem rozpravy o celistvosti si představme text Už jenom rozsvítit... (ČK, 188-9), na jehož konci se odehrává symptomatická syntéza (ve smrti?) v celost. Světlo se slévá s tmou, bolest se spásou, věci s nebem a zemí, rozešní lidé se znovu setkávají, rány zacelují – to vše odpovídá dosažení jistého štěstí, které se v zásadě rovná potlačení touhy. Jeho nutnou podmínkou je však vstřebání, zažití (ovládnutí) bolesti a klidný příchod (ke) smrti: „učí se pozorně bolestem nazpaměť, / a když je ovládli a když je v sobě mají, / ti lidé na všechno se moudře usmívají, / mají teď po touze a klidně k smrti jdou; / už jenom rozsvítit a zhasnout najednou, / prostupujete se, ubohé věci ve mně, / nerozlišuji vás, jste nebe a jste země...“

2.2 *Poetika Ortenova díla*

Vzhledem k zaměření této práce na interpretaci Ortenova díla a jeho konfrontaci s existencialismem zde nebude podniknuta zevrubná analýza poetických prostředků, kterých básník využívá. Ve shodě s tendencí k syntetičnosti je jeho tvorba slítkem inspirací různými literárními žánry (zejména lidová píseň, říkadlo, hádanka, pohádka, podobenství, litanie, modlitba, deník, záznam snu, autobiografie) a vlastně i druhy (lyrika, drama, méně epika). Tyto inspirace nezdídky působí prolínavě v rámci jediného textu – množství básní v sobě nese dialogy, některé se dokonce staly součástí dramatu, v jiných objevujeme příběhy či mikropříběhy, stejně tak se nevyklučuje forma využívající prvků lidové písně s úzkostným, subjektivním deníkovým obsahem. Syntéza však probíhá i na úrovni figur a tropů, kde mezi klíčové náleží personifikace, potažmo antropomorfizace.

Výsadní postavení má zejména v počátcích Ortenovy tvorby těžení z lidové slovesnosti – písní, říkadel, hádanek a pohádek. Jejich příznakem je zpěvnost, melodičnost (různé asonance, aliterace, rým atp.), přítomnost refrénů, krátké verše, obzvláště fascinující však pro Orteny byla nepochybně jejich komplexní alegoričnost a symboličnost, jakož i jejich primárnost. Znovu se zde dostáváme do blízkosti konceptu celistvosti, neboť právě v útvech lidové slovesnosti lze tuto celistvost rozpoznat. Lidová píseň je přeci prazákladem poezie, ne-li celé literatury, je tedy jakousi „matkou“ básní, nadto jde o píseň, určenou ke zpěvu, má tedy celistvou, souvislou a nedělenou melodii. Podobně pak pohádka – vychází z mýtu, který představuje ucelený – a tedy konejšivý, harmonizující výklad skutečnosti; primární, předvědecký výklad světa, celistvý a bez rozporů. V písních i pohádkách je rovněž běžné, co už bylo ukázáno v úvodních pasážích – a sice syntetičnost vidění, prostupování nejen motivů, ale i sfér zvláště člověka a přírody či člověka a věci, jehož základním prostředkem je právě personifikace-antropomorfizace vidění. Nelze pominout ani čistě historickou inspiraci

obnoveným zájmem o slovesnost národní tradici co nejbližší, typickou pro konec 30. let a prvá válečná léta, jakož i aktualizace obrozené romantické (spolu s máchovským výročím) a pozitivistické tradice 19. století, které v roce 1938 vykrystalizovalo vydáním antologie *Láska a smrt* (a Orten ji četl záhy), na níž se podílel básníkovi blízký František Halas.

Vedle toho nabývá zvláštního významu inspirace texty náboženskými – stylem Kralické bible. Orten se dovolává především tradice starozákonní (hlavně Jób, Žalmy a Jeremiáš), proto dominují prvky litaní, žalmů, modliteb, podobenství, což však je ve shodě s obecnějšími tendencemi poezie 30. a 40. let, básnickovy nejbližší vzory nevyjímaje. Smysl pro paradox, antitezi, oxymoron, jakož i absurdno, aforismus, spjaté s drsnějším výrazem (zvláště v ČK), připisuje Grossman vlivu Shakespeara, Weinera a Klímy, ve spojitosti s předchozím – nábožensky vášnivým – i vlivu Demla, Bloy a Bernanose, analytičnost má kořeny u Dostojevského a Weinera. Nesmíme však zapomenout v případě paradoxu na lidové hádanky, v případě antiteze a drsného výrazu na vliv německé barokní poezie zprostředkovaný E. A. Saudkem, a především na Vladimíra Holana (při vědomí, že vliv Františka Halase byl v dané situaci čímsi přirozeným).

Třetí významnou inspirací je drama, respektive divadelní prostředí celkově. Projevuje se zejména tím, že do básnického díla vnáší dialogy a spolu s nimi prvek dramatický. Otázkou však je, zda ve skutečnosti nejde o rozdvojený vnitřní monolog, zda není cílem zbavit se dialogu, dramatu, hraného (kdy je vždy rozštěpení – rozdíl – mezi osobností herce a tím, co hraje, postavou⁶⁵) a dospět jednoty, monologu, plynutí, nepřerušeno tónu. Hrát divadlo pro Ortena znamená nemluvit vlastní řečí.⁶⁶ Podobně i k otci (i Otcí) choval nedůvěru a vztah k němu hrál za pomoci prostředníka – matky.⁶⁷ V duchu starozákonní tradice ostatně neustále usiluje o dialog s Otcem, vyčítaje si se stejnou frekvencí svou nedokonalost v této úloze. (Jako by se zde rýsovalo trauma špatného, nedokonalého herce, neschopného svou roli skutečně žít.) Ve skutečnost jakožto hrůzné divadlo však rychle ztrácí důvěru, vedle motivů zinscenované, zfalšované reality (Kocovina, Scestí, KV, 212) tak narážíme i na náznaky pojetí Boha jako loutkoherce (Divadlo, ŽK, 193). V každém případě však jde o způsob vidění významný a průvodní, Ortenovo divadlo začíná roztomilou teatrálností dětství, dětská hra (pohádky, pojmenování, výmysly) se přetváří v mladickou hru přátelství a lásky (která je

⁶⁵ Do důsledku domyšleno to může vést až k úzkostné představě bytí jako absurdního *teatrum mundi*, v němž jsou všichni herci. Hraniční životní situace by pak odpovídaly momentům tragicky vypjatých konfrontací, neustále jsme nuceni hrát roli, která se rovná volbě postoje či způsobu jednání. Nebylo by nic přirozeně našeho, chyběla by esence charakteru, byla by jen v dané chvíli zvolená role.

⁶⁶ „Každý, kdo mluví jinou řečí, než je jeho mateřština, hraje divadlo. Kdyby mohl vidět sám sebe! Je to, jako by tančil tanec domorodců z kteréhosi exotického ostrova“ (MK, 223).

⁶⁷ Kdesi v Knihách je zaznamenaný sen, v němž se básník vrací domů a nachází tam umírající matku, je si však jist, že skutečně umírá otec, matka že pouze hraje úlohu za něj a otec – špatně – hraje zdravého.

záznamy sledována a tvořena), něžnou naivní hru citu, která nutně spěje k vyhocenému tragédství existenciálních otřesů a posléze k úloze v absurdním životním dramatu.⁶⁸

Představme si nyní zhuštěně, jak se právě charakterizované tendence projevují v konkrétních básních. Syntetické pojetí skutečnosti, směřující ke komplexnosti a všeobsáhlosti, hojně využívá personifikaci. Tak jsme v básni Skála u jezera (Ohnice, KV, 161) svědky personifikace jezera a skály, kteréžto oba motivy prorůstají celkem atmosféry, nebe ve výši se stává kamenným a bezmocně zrcadlícím, vše je ovládnuto „životním pocitem skal“, ozývají se „bubínky spodního růstu“. V textu Nebeský trubač (Mé město, KV, 191) dochází k sepětí stříbra, šera, světla a hudby, která je určující – hrají se abstrakta lidského bytí (soud, víra, usínání, něha, láska), v závěru hudba posílá lodi chrámu za volností, k duším z těl. Báseň Vlhká (Scestí, KV, 241) pak ilustruje častý motiv prostupování sféry lidské a přírodní, člověk – žena – do ní vrůstá, splývá se stínem a lesem, je předznačena k „stinnému“ uchopení, které jediné může být „povstáním ze sutin“. Podobné prolínání lze sledovat v Milostném dopisu (Čítanka jaro, KV, 39), kde milující objímá prostřednictvím celé země (lesa, zahrady), náruč vidí jako „krásnou řeku“ a bodlák jako osamocенého jedince. Personifikováno však může být téměř vše – od města (Kutná Hora v básni Modlitba, Cesta k mrazu, KV, 62, podobně a syntetičtěji i v textu Mé město, KV, 187, kde se) přes měsíc (Listopad, Cesta k mrazu, 63), tradiční motivy jako rosa, hvězda, zahrada (Báseň šera, Ohnice, KV, 120) až po abstrakta.⁶⁹ Silné vlivy poetiky lidové písně odkrýváme zejména v básních Pohádka (Čítanka jaro, KV, 30), Toužící dívka (Čítanka jaro, KV, 35) Dívenka na procházce (Čítanka jaro, KV, 38) a Kamínek (Ohnice, KV, 159). Toužící dívka nabízí komplexní milostnou metaforu operující s kuřátky jako prsy, kohoutem jako milencem a drobtý lásky, v Pohádce je paradoxně naznačována bolestnost dospívání ústředním obrazem pláče holubičky nad dívenkou, která se „stala“ náhle z dítěte, v Kamínku jsme svědky hry s přechody forem v jiné (hrách, skála, oblázek), poeticky se text blíží lidovému říkadlu či rozpočítadlu, které je motivicky prostoupeno touhou po lehkosti, jiné formě, volné a netradiční (což má oporu mj. v tematizaci podobenství proměny Boha v hořící keř – arci zpochybňovaného), repetitivnost celku a absurdita výběru a kombinace motivů pak připomínají říkanku – či blábolení – šílence. Kupletní či karnevalovou inspiraci nezapře Cvičení o smrti (Ohnice, KV, 134), jakkoli přízračné a úzce svázané se smrtí, s pozoruhodným motivem hry (popěvku) jakožto prostředníka smrti a podkreslení fyzického – ukřutně tělesného a současně ženského – aspektu smrti, kterou musejí připomenout ruce (tělo; ženy?), paměť (racio) nepostačuje. Šifrovité, hádankovité a na paradoxu založené texty lze

⁶⁸ Srov. próza v MK, s. 40n.

⁶⁹ Srov. postřeh Jana Grossmana ve výše zmíněné studii Deníky Jiřího Ortena.

spatřovat v básních Poloha (Čítanka jaro, KV, 22) a Přetvářka (Čítanka jaro, KV, 34), z nichž zvláště první jmenovaná silně připomíná poetiku Vladimíra Holana 30. let. Kombinatorickou hru s motivy (dnu, noci, světla, tmy, světlého a tmavého koně) potkáváme v textu Noc a den (Scestí, KV, 221). V litanickém tónu biblického a halasovského ražení se nesou básně Ó oči civící (Čítanka jaro, KV, 27) a Skonávají se slova Jóbova (Ohnice, KV, 169), přičemž v druhé z nich jsou – vedle pro Ortena příznačného pojetí trestu jako odměny – dokonce náznaky vykupitelské role samotného textu. K dramatickosti, potažmo dialogičnosti Ortenova básnictví uveďme dva texty ze Scestí, které jsou tvořeny výhradně rozhovorem – Strom a pláň (KV, 223), kde má své nezanedbatelné místo personifikace, a Rozhovor (KV, 234), v němž neznámý metafyzický hlas přesvědčuje subjekt o přítomnosti „modlitby pod rouháním“.

Zbývá dodat, že Ortenova poezie tendovala k oproštění,⁷⁰ současně však v závěru básnickovy tvorby narůstá expresivita a cosi, co snad lze nazvat zoufalstvím výrazu, citovým naturalismem či až hysterickým líčením, provázené trhavou řečí, plnou jazykových otřesů a jakoby rychlých, momentálních autentických záznamů.⁷¹ Dále možno sledovat příklon k (auto)ironii, sarkasmu (srov. Grossman⁷²) a hrubnutí – naivní „chlapáckost“ (srov. Brousek⁷³) – výrazu a stylu, které záhy hořknou. Díky těmto tendencím lze ve verších potkat více spontánní jazykové a sémantické hravosti a bezprostřednosti (viz označení dívky a jejího přítele ze zhrzeného textu v ČK /131/: Obrýlená Inspirace, Poháněč, Otýpka); výpovědi tím získávají na vyhraněnosti.

2.3 *Motivy a témata jdoucí napříč Ortenovým dílem*

Proberme se nyní hlavními motivy a tématy, jež procházejí napříč Ortenovým dílem, zároveň ale nejsou součástí větších tematických celků, souvisejících s reflexí životních traumat a probíraných v následujících kapitolách. Části z nich už jsem se dotkl v předchozích

⁷⁰ V ŽK (213) chválí u Duhamela a Hesseho oproštění líčení lidské psychiky, tedy toho, co i jeho samého zajímalo asi nejvíc. Na jiném místě (v publicistice) se vyjádřil, že by větší prostotu výrazu ocenil i u Holana.

⁷¹ Za všechny takové pasáže cituji následující: ČK 18-19 – „Utekl jsem aspoň na šest hodin, nebylo, nebylo to možné snést. Smrt byla tak blízko... díval jsem se jí do tváře... pak jsem psal mamince, všechno, ale většinu potom zase přeškrtnal, a už to nešlo, běžel jsem k svému příteli, k mrazu, chodil jsem s ním, a lidé, lidé, lidé...“; ČK, 38 – „Co by bylo? Také nic“; „Potkati dívku, která by neměla zárodek děvky v srdci i jinde.“

⁷² Který v již zmiňované studii usuzuje na základě úsečnosti a pádnosti stylu většiny veršů a pasáží o vstupu ironického a sebekritického aspektu do Ortenovy pozdní tvorby. Na základně drsných životních zkušeností dochází k ironizování vlastní sentimentální a soucitné podoby, což je – pro Ortena již typičtěji – spjato se sebeobviňováním a sebetřýzněním subjektu.

⁷³ Ten ve studii Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena (in BROUSEK, Antonín: Podřezávání větve. Ed. M. Špirit. Německé statě přel. V. Dudková, Praha, Torst 1999, s. 415-42 /dále jen: Brousek/) mluví o „chlapecké drsnosti“ a „trucovitosti“ četných pasáží závěru básnickova díla.

pasážích (píseň, metatextové či sebereflexivní pojetí slova a psaní, divadlo, pohádka, voda aj.), zde je však rozpracuji podrobněji a z různých úhlů pohledu.

Zejména v prvních knihách nepochybně zaujme hojné tematizování *atmosférických jevů*, jako je déšť, sníh, vítr, mlha či bouře. S nimi se pojí obrazy chladu a tepla, ročních období, měsíců, rána, večera, noci, půlnoci, krátce počasí a času.⁷⁴ Výklad tohoto fenoménu jistě velmi souvisí s tím, co jsem již napsal na téma vody, deště a sněhu v souvislosti s konceptem celistvosti. Nikoli nemalou roli však hraje také impresionismus a senzualismus, převažující v Ortenově ranějším díle a nikdy zcela nezmizevší. Zejména zpočátku k tomu přistupuje i romantický koncept krajiny (respektive atmosféry) jako stavu duše, nálada subjektu a počasí tak zpravidla souznívají. Prostřednictvím atmosférických jevů Orten zdůrazňuje především efemérnost lidského života, pocitů a stavů i dané chvíle (srov. Zlé počasí, Čítanka jaro, KV, 36), zvláštní postavení má v rámci toho motiv sněhu a sněhové vločky jakožto něčeho, co ve své podobě nevytrvá, taje a ztrácí se. Jejich klid, čistota a krása jsou tedy pomíjivé a prostoupené úzkostí ze smrti – tání (srov. b. Vločky a Stále jen sníh!..., Ohnice, KV, 126 a 127).

Dalším významným motivem je jablko a plod, úzce spjatý jednak s mateřstvím a ženským pohlavím (dívka, žena, plod – nenarozené dítě), jednak s biblickým jablkem hříchu – stigmatem zkušenosti, poznání, které odsuzuje k smrti. I proto je Ortenovo jablko (plod) takměř výlučně spojováno s červy, snad největším to symbolem hnusu autorova díla (vzpomeňme pasáž absolutního zhnusení nad červivými fíky v ČK), je tedy plodem již zkaženým, nečistým a nakažlivým. Jeho utržení (početí) je však nezbytné, protože nesklizený plod znamená plod zmarněný (srov. b. Jablka, Cesta k mrazu, KV, 56). Býti vydán červům pak značí smrt, završení pomíjivosti, absolutní zánik (srov. b. z Ohnice – Kouří se z komína, KV, 102; Věrná, KV, 148, kde je ovšem smrt – sestup „k červu – spojena s pozitivní svobodou a věrností zemi /hlíně/). Pocit satisfakce ve spojení s plodem, dozrálým v trýznivost a blízkost smrti, se ojediněle vyskytne v básni Ovoce (Scestí, KV, 257), pravděpodobně ve spojitosti s narůstajícím motivem přijetí trpkého údělu, přivlastnění si pomíjivosti.

Do souvislosti s oblibou kontrastnosti, nezřídka vystupňované do antiteze a paradoxu, lze klást tematizování protikladu *světla a tmy*. Zvláštní výraznosti to nabývá v básních Smutné vyznání (Čítanka jaro, KV, 37) a Z temného kouta (Čítanka jaro, KV, 47). V prvé jmenované je největší krása a čistota přisuzována rodícímu se světlu (svítání), jakož i rodící se tmě (stmívání), v druhé je světlo příznačně reprezentantem smrti, „cesta k světlu“ z temnot se tak rovná umírání.

⁷⁴ Srov. (všechny citace jsou z KV): „zlé počasí“ (36), „v duši prší mi“ (134), „srpen a listopad“ (133), „jak zima v srdci zim“ (131), „nečas“ (141), „nedaleko zimý“ (145).

Významná role připadá v Ortenově poezii věcem. Věci jsou mu náhradou přátel, milovanými tichými společníky, které básník často oživuje (b. A odhod' šat svůj..., KV, 31; zde je v protikladu k nim – živým – lidská kůže zvěcnělá), personifikuje, apostrofuje, v posledku se k nim obrací (Když je tma dvojíta..., Ohnice, KV, 108), potažmo navrácí. Nostalgická touha po návratu věcí je základním motivem Druhé z Elegií (KV, 264n). Subjekt zde prahne po návratu věcí – těžítek (k nimž arci počítá i objekty přírody jako skálu či strom), protože jen ony ho zatěžují na zemi, podmiňují jeho přítomnost v životě – bytí, podobně pak též Bůh touží po návratu bolesti, lásky, lidí a věcí „z jeho kapes ztracených“, volání po návratu věcí (neboli touha po znovustvoření a „vlastnění“ člověka ve smyslu ortenovské věci) sekunduje volání po návratu země, jsou tedy věci potvrzeny ve spjatosti se zemí. Zvěcnění člověka (v protikladu k personifikaci věcí) je znázorněno v básních Po smrti (Ohnice, KV, 109), kde je posmrtné trvání člověka ukázáno jako sice svobodné, ale němé a věčné (jakkoli právě zde je nutno nahlížet jej pozitivně a ve vztahu ke konceptu celistvosti, jemuž věci svou fixovanou a mlčenlivou povahou náležejí), a Co je to příroda?... (Scestí, KV, 245), v níž je příroda představena jako bezcitný a bolest působící mechanismus.

Motiv *očí a zraku* nejvýrazněji vystupuje v básni Ó oči civící (Čítanka jaro, KV, 27), kde nacházíme oči jako základní transformátor smrti, lásky a mezilidských vztahů, milostné trýzni je zde ostatně přisouzen původ ve vizuálním pojetí lásky pozorovatelské a snílkovské („oči za očima“ jsou metaforou fantazie, snění a hlubšího nazírání nejen lásky, ale i smrti). A nejen to – Černý mluví cituje tutéž báseň o „za-zraku“ jako ústřední vlastnosti němých (mlčících?), ale vědoucích věcí.

Tím jsme se dostali k tematice reality a snu, iluze – čili zfalšované reality. Otázka „co je skutečnost?“ je v Ortenově díle mocně problematizována. Realita se básníkovi zjevuje jako záblesky pravdy („chvilíčka štěstí kalící“, v paradoxní a temné Nepojmenovatelné básni, Čítanka jaro, KV, 26), štěstí je efemérní, pomíjivou iluzí, život ovšem na jiné rovině rovněž. Vidění (které je ovšem „nazlátlé“, tedy předstírávé, nikoli zlaté) je spjato s láskou a nevěděním, vědění paradoxně spjato se slepotou, s viděním se vylučuje – iluzívnost lásky i poznání (V nazlátlém vidění, Čítanka jaro, KV, 25; Odpověď, tamtéž, 43). Falešnou skutečností je tedy jak štěstí,⁷⁵ tak klauzura, nakolik to lze vyrozumět z hádankovité básně Vždycky se našla ruka... (Ohnice, KV, 107), a sen, prostřednictvím něhož se – objeví-li se v básni – skutečnost přímo klame nebo s nedůvěrou relativizuje (První noc, Ohnice, KV, 110). Za zmínku stojí text Touha (Ohnice, KV, 124), v jehož snové hře obraznosti (motivy kruhů, mrtvé růže, růžového slepého oka, roztančeného džbánu a studny, ouška na nit, vše

⁷⁵ Srov. b. Končiny štěstí (Cesta k mrazu, KV, 58), kde milénka „vše dala již“, štěstí tedy přestalo být zajímavé, jeho realita zanikla.

zřetelně spjaté s oblastí pohlavní žádostivosti) jako by se realizovaly surrealistické či dokonce freudovské inspirace, přestože v Ortenově četbě bezprostřední zdroj nenacházíme. Deformovaná a klamná skutečnost může být zakoušena rovněž v opilosti. V Páté Elegii (KV, 273n) je tento stav provázen znejistěním pozice subjektu v realitě, setřením hranice protikladu vlastní–cizí, jsme zde svěření „opilému kosmu“, „nejistá jistota“ je dána toliko milencům potácejícím se při návratu od dívek, domov je iluzivní a odpočinek v něm jaksi příliš připomíná smrt. Zoufalství z nesmyslného skutečna, které básníka obklopuje a s nímž je těžko se vyrovnat, vede k možná překvapující reakci: Hranice reality a iluze je zbagatelizována jejich přivlastněním,⁷⁶ přičemž je následně stvořena realita nová paradoxně ve fikčním světě tvorby (ŽK, 212): „Nikdy se nestalo a nestane? Ale děje se právě teď, stává se v té chvíli, kdy píš. Cítím skutečný bič na svých zádech, či lépe „jako skutečný“ a „jako skutečně“ také naříkám. To nemá nic společného s životem, jaký žijeme, nebo jaký jsme si vysnili, to je život nový, zrodil se ze starého jako ze skořápky.“

Poslední výraznou motivickou oblastí je *literatura, slovesné umění*. Tematizuje-li Orten slovo, píseň, psaní, tvoří vlastně metatext. Ortenovo slovo je lidské, nejednoznačné, nevyzpytatelné, přesto však podstatné – je proti smrti („všechna slova, která život říká, / aby se zbavil mlčenlivé smrti“ /V mamince, Cesta k mrazu, KV, 75n). Se slovem, poezií, písní se subjekt usiluje ztotožnit, v básni Stará knížka (Ohnice, KV, 128) by chtěl zaměnit svůj osud za osud verše. Slovem lze rovněž unikat, jak je tomu v případě neuskutečňujícího, na „srdce smrti“ zapomínajícího slova v textu Pod každým slovem (Čítanka jaro, KV, 14). Na každý pád plní slovo (potažmo řeč) klíčovou úlohu – prostředkuje vše: mluvit i ztichat lze slovy, slova berou víru a vrací život (Nenapsaná, Ohnice, KV, 141). Slovo je mu do značné míry ekvivalentem člověka. Snad ještě klíčovější role připadá v Ortenově tvorbě písní. Vždyť na místě nejexponovanějším – v záhlaví své první knihy (čítanky – tedy penza textů, písní, slov!) – uvádí citát hlásající důvěru v autonomii poezie (Weiner: „píseň je tím, co zpívá“). A hned v počáteční básni této knihy, Na tomto místě (KV, 13), připisuje poezii vykupitelskou moc (vzpomeňme: tvorba jako složení břemene) a životní vlivnost („Ať život přesný jako báseň / jen zlému slovu podobá se“); ve Rtech písně z Cesty k mrazu (KV, 66) je píseň jediným východiskem z tíživé atmosféry, je novou čistou řečí, jež jediná „navždy léčí *smrtelně živého*“. V Očistné (Scestí, KV, 238) – již ambivalentněji – směřuje hudebnost k nevnímání, je tedy naznačena (jakkoli hojivá) iluzivnost písně. V Ústí písně⁷⁷ pak píseň zklamává, měla „být nic, než všechno tu je“, „měla za sen jít“, zatímco teď je „kapkou šťávy, jež křísí ospalé“,

⁷⁶ Všimněme si, co si Orten mj. vypsál z Unamuna: „Nechci být v majetku Boha, chci ho sám mít, chci se učinit Bohem, aniž bych však přestal být tím svým já, které k vám teď mluvím. [...] Nemluvte mi o klamu a nechte mne žít! – Že sním? Nechte mne snít, je-li tento sen mým životem, neprobouzejte mne z něho. Miguel de Unamuno“ (ŽK, 14).

⁷⁷ A „ústí“ je paralelní k „hrdlu písně“ v názvu jiné básně, arci s tím rozdílem, že ústím se spíše vylévá (KV, 69).

subjekt se na ní „plaví za bludičkami v močále“. Ztráta či zatížení písňe, když „těžko jí je tancovat“ (Když z nářku temného..., Ohnice, KV, 125), však provází nostalgický smutek, je třeba nechat ji jít „ke studánkám“ a napít se – rozjasnit, očistit: Tedy přeci naděje. Ve spojitosti s tematizací vlastního psaní (např. Cvičení v šeru, Ohnice, KV, 132) zaujme několikero záznamů z Modré knihy o nevládnutí vlastním perem („zatímco mě pero neposlouchá“, 274; „má slova byla opilá, ne já“, 215), tedy blanchotovským pocitu odcizenosti vlastního textu. O tomtéž se zmiňuje v retrospektivě Doma (207), v níž při prohrabování se staršími texty pociťuje jejich vzdálenost a cizotu.

Zmiňme ještě stručně téma návratu, jež přijde podrobněji na pořad v souvislosti s dětstvím a mateřstvím. Nemusí totiž znamenat pouze návrat do dětství či matčina lůna, nýbrž i nostalgické toužení po návratu starého, minulého, byť aspoň částečném („cípem“). V eschatologických rozvahách je takto viděna smrt (Návrat, Cesta k mrazu, KV, 65), která má z pozice po životě oprávnění vypovídat o něm, připomínat ho, vracet (První báseň, Ohnice, KV, 97).

2.4 *Dětství, dítě, plod, červi*

Nejvyšším ideálem je Ortenovi svět dítěte, do čehož musí být zahrnuto i básníkovo vlastní dětství, existující v harmonizujících vzpomínkách a nostalgických touhách. Představme si nyní hlavní motivy a témata, jež se s dětmi a dětstvím pojí. Začít je třeba ještě před narozením, dítě je u Ortena totiž nerozlučně svázáno s motivem plodu,⁷⁸ významnou úlohu tak odehrává početí, život plodu v prenatalním stadiu i samotné drama narození, které je, stejně jako smrt plodu, pro básníka značně traumatizující.

Pokud jde o symbol plodu, téměř vždy se jedná o jablko. V poslední sloce Zápisníku zmizelého (Scestí, KV, 217) se objevuje „sestra zlého“ („ty s jablky, ty sestro zlého“) jako žena s jablky, ta lze ztotožnit s jablky hříchu,⁷⁹ subjekt si však protibiblicky vyměňuje, že se zakousne do jablka teprve tehdy, až bude „sestra zlého“ věřící, čistá, nejdříve si musí „vyprat duši v slzách“ (paradox!), dozrát, „kulatit se na větvi víry“, „mít svůj štít v hořkých jádrech“. Připouští se tedy možnost očisty; plody samy o sobě jsou neutrální, jsou pošpiněny teprve ženou, která je má v sobě, u sebe, a zkušeností světa (což u Ortena znamená také ženu, ale

⁷⁸ Srov. b. Koš s jahodami (Ohnice, KV, 129), kde jahody (laicky vzato plody) symbolizují volnost, dětství a přírodu, jejich koš je v básni rozsypán zrcadlem, což je impulzem pro návrat do dětství, k tomu, co v něm a v naivnosti – práci smrti – utkvělo: mrtvým, utonulým dítětem. Plod (ovoce) je zde nedílně spjat s dítětem.

⁷⁹ Podobně též v básni Jablka (Cesta k mrazu, KV, 56).

jinak). Nečisté, pošpiněné plody jsou v básnickově díle často signalizovány červivostí.⁸⁰ V čem ale záleží tato nečistota? Domnívám se, že červivý plod je pojímán především jako jablko hříchu početí, červivost je trestem a poukazem k nečistotě početí, na jiných místech však červi mohou indikovat i plod chorý, nesprávně dozrálý, zmarněný, což je v Ortenově etice také hodno trestu. Toto pošpinění pak determinuje dítě nejen před narozením, ale i na konci dětství, v momentu dospění.⁸¹

Početí nahlíží jako hřích, je tedy úzce spjato se smrtí,⁸² předznamenává ji, odsuzuje k ní, neboť je nečisté. (Je tedy jaksi první mezní situací života člověka /plodu/, v níž se smrt a život kříží⁸³ – další takovou je narození a vlastní smrt.) Jediné čisté početí bylo to neposkvrněné Mariino, jedině ono mohlo dát život někomu, kdo nezemřel, přemohl smrt a třetího dne vstal z mrtvých. Zde je případné vzpomenout si na Ortenovo ztotožnění se s Kristem v básni Vidění (MK, 142-3). Jeho vlastní matka tak jako by byla čistá, neposkvrněná jako Marie, čemuž ostatně nasvědčuje i označení matky jako dítěte („která jsi ještě dítě“) na jednom místě v dopisech. Hřích početí je pak v celku Ortenova díla považován ve shodě s biblickou tradicí za vinu ženy-Evy („s bolestí roditi budeš“), početím počíná se smrt jako trest za vinu ploditelky.

Prenatální stav je vykreslen jako ráj, jako stav tekutý, celistvý, bezpečný a dokonalého sepětí s matkou. Ostatně bylo-li početí smrtí nevinného, pak to, co následuje, ve shodě s touž teologií nutně bude rájem. V básni Nenarozený (Ohnice, KV, 163) je prenatální bytí představeno právě jako tekuté, idylické, sladké, rajske – jako sen, pohádka: „Pod krajem zurčení, pod vodou, kde je doma, / se šijí skloněnou [...] vlhkem a zimnicí se dívá na kvítka. // Protéká dálkami, spí a pak nespí zase, [...] jak sladce choulí se do sebe, do klubíčka!“ Podobnost se stavem po smrti je naznačena použitím motivu hrobu při líčení lůna matky: „Překrásný hrobe maminčina těla, [...] jak se zase vrátit zpět“ (V. Pod zemí, V mamince, Cesta k mrazu, KV, 75n). Stav před narozením je spojen s ještě jednou vlastností – s ideální, čistou láskou, po které v následném životě jen marně prahneme. V textu V mamince (Cesta k mrazu, KV, 75n) básník „raněn ve své bolesti“ chce utíkat za láskou („úplnou a pevnou“), utíkat „ze světa, odsud, za přesladkou vůní, / moci se vrátit, navrátit se, [...] doleji, matko,

⁸⁰ Lze dokonce tvrdit, že jakmile se v Ortenově pozdější tvorbě objeví motiv ovoce, je doprovázen červy, svědčí o tom například báseň U kořalky (ČK, 153), kde nově nastupuje i motiv myši.

⁸¹ V básni Konec her (MK, 175) je konec dětství identifikován s koncem radostí, krvácivým osiřením, především ale konec dětství značí konec čistoty, který je vyjádřen – červivěním těla („Ach to je strašné zemi má / sirotku po naději / tvé tělo červivět začíná / a děti s rukama bílými / do sebe krvácejí“). Nečistá je i krev a opuštění.

⁸² V básni Ach vidím! (ŽK, 53) je dokonce sugerováno těhotenství přímo se smrtí: „Mladá žena, / jež kdysi, kdysi byla dívkou, / cítí, když hebece život hladí, / že smrt jí cosi uvnitř schrání. / Neptá se, kdo ji obtěžkal?“ Podobně i v již citovaném „A budu mít syna. Se smrtí.“ (ČK, 193).

⁸³ Zcela bez významu zde snad nebude ani jazykové srovnání s francouzským označením „petit mort“ pro orgasmus.

kde už není nic, / nic, nic, matko, jenom ty, / tma tvého života, kde tě nejlíp znám“. Tuto lásku ale narozením ztrácí. Pláč nad smrtí narození zahubil i ideální lásku z matčina těla, tato láska se stala stejně jako život pomíjivou – „jeho pláč, toť láska, / kterou proměnily slzy v cosi, / co pomíjí, co umírá, co končí.“ (VI. Pláč, V mamince, Cesta k mrazu, KV, 75n)

Již jsem naznačil, že narození Orten chápe jako smrt, jako vyrušení z blaženství, nedobrovolné vyhnání z ráje (jakoby první trest za rodičovský hřích početí a současně Evin prvotní hřích), „na chvilku života“, po kterém následuje návrat do idyly smrti totožné s idylou před životem. Smrt končící život je tak již druhá smrt, návrat do celistvosti, znovu do „světla matky“: „Čeká (a neví to), kdože jej rozmotá, / kdože jej vyruší a dá mu lehká víčka / na chvíli kratičkou, na chvíli života. // A potom bude žít a potom umře zase / a vpředu, daleko, podruhé procitne / a sáhne po světle matky, jež usmívá se / za lásky nezřené, za lásky blankytné.“ (Nenarozený, Ohnice, KV, 163) Ke smrti narozením ještě uveďme: „Tam zvenku měkce ťuká / nějaká cizí ruka / a říká: pojď již zemřít! / A hošíček, jenž nedovede / jí odpovědět, z temna jede. / Chtěl by se nenarodit. // Ale on neví, ještě čeká / a s krví, která nevytéká, / loučí se douškem posledním./ Musíme jít. Jít za ním, / za světlem, za tmou, za poznáním / a zklamat se s ním.“ (III. Jízda, V mamince, Cesta k mrazu, KV, 75n); „Tenkrát / když cizí ruka měkce zaťukala na maminčino břicho, / myslil si hošíček, že zemře. / Bylo to tak prosté, zemřít / v matčině vnitřním náručí. [...] A potom otevřel oči a otevřel ústa a nadýchl se a uviděl svou smrt, / smrt plnou světla a děsivých tváří. / Dal se do pláče. [...] To, čemu se později naučil říkat život, / byla jeho smrt, smrt, jež prý končí smrtí, / ale on nevěřil, že zemře, když nyní nezemřel.“ (VI. Pláč, V mamince, Cesta k mrazu, KV, 75n)

Jádrem traumatu ztracení dítěte a dětství je smrt nenarozeného dítěte, respektive smrt dítěte vůbec. Orten se jí zabývá v mnoha klíčových básních, mimo to se „nenarozeňátka“ objeví rovněž v Modré knize, próze Eta, Eta, žlutí ptáci, románu Malé víra a dramatu Blahoslavení tiší. Orten si hloubku svého chápání a prožívání této problematiky dobře uvědomoval. V básni Březnové jitro (Čítanka jaro, KV, 48), která tímto zaznívá jako výčitka, mladá dívka dosud nechápe význam a propastnost mateřství, prostřednictvím lidové a současně dětsky poetické symboliky je vyjádřeno ohrožení jejího nenarozeného dítěte (vrána útočí na čápa), ona sama však „sní dovnitř“, neuvědomuje si realitu možné smrti: („Zdá se že dívka [...] která ani nechápe / že zezdola k ní letí vrána / na čápa zhurta rozkrákaná / když na břicho jí zaklape / je také takto hluchá k světu [...] a sní – sní dovnitř – nechápe“). Jak mocně na Ortena působí smrt dítěte je patrné na titulu básně (a celé sbírky) Cesta k mrazu (KV, 81), kde životní trýzeň k smrti odpovídá mrznutí a samotná smrt tání. Pozoruhodné je, že novinová zpráva o ztraceném a umrzelém děvčátku je do Modré knihy zapsána ve vypjatém

období srpna 1938, čase domyslitelné ztráty vlastního dítěte, ztráty vlastního dětství, krize mladických ideálů (pocit konce mládí, nezaujetí Paříží, pocit básnického nedocení – nevydání, pomýšlení na sebevraždu), ač sama zpráva je starší (z února t. r.) a na místo je připsána jakoby dodatečně, na volná místa mezi zbývajícými autenticky srpnovými zápisy. Eventuální jediná přímá tematizace smrti nenarozeného dítěte je obsažena v cyklu V mamince (V. Pod zemí, Cesta k mrazu, KV, 75n), zde „z hrobu překrásného“ nevzlétá anděl dítěte, ale „chromý pták, matčina krev“. Ať tedy jde o potrat nebo měsíčky, matka je tu „čimsi zlým“, je nečistou, selhavší a falešnou matkou, je jednoznačnou dárkyní ne života, nýbrž smrti: „To není matka. To je cosi zlého / a zlého bez úmyslu, jenom tak, / žert Boha, neboť z hrobu překrásného / nevzlétl anděl, ale chromý pták, / matčina krev, jíž navždycky jsi svěřen, / teď, když jsi v světle, proměnila se. / Jsi zcela sám a otevíráš dveře. / A matka mlčí. Matka dívá se.“ V básni Sen duše 1 (ŽK, 259) je tato ztráta mateřství synonymem nejtěžší smrti („do ztráty mateřství, / jež nejtěžší je smrtí“), ze snů (o dítěti) zůstaly střepy, celistvost mateřství roztržena („a s námi na loži / nalézat střepy ze snů“). V téže intenci se v básni Lítost (Čítanka jaro, KV, 17) nese poukaz na prenatalní základ úzkosti (v početí, nebo v osobě matky?): „úzkost, jež započiná už dávno [...] v srdci mladých matek“. Subjekt zde lituje „nenarozeňátka“, neboť – a nezapomeňme na Ortenovu zálibu v paradoxu – nepoznala smutek, zklamání, zradu. Paradox se menší, uvědomíme-li si, že to znamená „vznést se do nebe bez anděla“, sugeruje se tu, že bez životní tíže, bez bolesti tedy není možné dojít spásy: „Ach je mi líto nenarozeňátek / že nepoznala smutek narození / že zklamání a zradu neviděla / že neklopýtla na veliké zemi / a do nebe se vznesla bez anděla“. Za takové dítě je třeba pronášet modlitbu, tím spíše že je nekřtěné, zapomenout na takto ztracené děti je hříchem k pláči, ke tmě: „Zapomenul jsem světit sedmý / se všemi ztracenými dětmi / a teď nic nedělám než pláči / vím dobře že to nepostačí / tma na mne padá padá tma / ze všech stran bolestí broušená“ (Neděle, MK, 107). Dítě zemřelé před narozením tak jako by bylo nevykoupené, ale samo vykupovalo. Tato role mu vskutku připadne v podstatném textu Ach vidím! (ŽK, 53), kde je mrtvé dítě vykupitelem země-hříšnice (země-matky jako hřbitova), těhotné smrtí: „Slehní již, země! Mrtvé dítě / zmenší tvůj hřbitov, promění tě, / až povrch zmizí pod krví.“ Spásnou úlohu obdrží předčasně zemřelé dítě také v pochmurné paradoxní ukolébavce (neboť před úsvitem) Tam, kde se stýká... (Scestí, KV, 233), v níž se „slabé“ dítě jediné smrtí může vyrovnat živým, ba jim dokonce být nápomocno – zářit „zlou nocí“ (je tedy smrt dítěte světlem pro živé), nadto se stýká s nebesy – na linii horizontu, „na úsvitě“ (kdy záření obzoru splývá s nebem). Z dalšího úhlu nám vykupitelství osvětlí výpisek, který si Orten pořídil z Unamuna (MK, 39): „Nevinnost dítěte, květu života, bývá vykoupením

nejnečistějších tělesných požitků jeho rodičů.“ Zde už několikrát interpretovaný citát „Jednou se také ožením. A budu mít syna. Se smrtí.“ (ČK, 193) se tím pádem může jevit jako paradoxní a zoufale šílené východisko – opět jako faktické překonání traumatu jeho přijetím, jeho vlastními prostředky, totiž jako obrana proti smrti dítě jeho zplozením se smrtí.

Naopak pozitivně zabarveným a dalším velkým Ortenovým tématem je v této souvislosti *návrat do dětství*. Ve Čtvrté (Elegii, 269n) po návratu do dětství a romantického chlapectví, časů idylly a bezpečí (zima se do domu dětství nedostala), čistoty a bezprostředního Boha ve věcech kolem, přirovnává konec dětství k vyhnání z ráje (podobně jako jinde narození) a jeho bezstarostný, šťastný ekvivalent spatřuje až ve smrti. Dětství pojímá jako domov, nemalou roli tu nepochybně hraje patronát matky. Své výpisky z dětského deníčku básník komentuje větou: „Teď právě jsem přijel z tvého domova, víš, mé dětství?“, považuje je tedy vskutku za domov (ŽK, 51-2). K dětem se obrací v tíživých situacích, v beznaději („O malých dětech [...] zpívali bychom ve své beznaději“), neboť jsou moudré, andělské, veselé, šťastné („Ty moudré dcerušky a moudří synáčkové“) (O malých dětech, Čítanka jaro, KV, 16), v neposlední řadě pak čisté a nevinné. U dospělých čistota usnula, jsou pošpinění: „Neboť život dospělých lidí je jako čistota, která usnula, spí a někdy se jí zdají sny, krásné nebo hrozné, ale ze snu se nikdy neprobouzí. Neboť život dětí je jako čistota, která bdí, bdí s očima široce rozevřenými, nikdy neusíná, jen jednou, ale to je pak již pozdě nařikati nad čímsi ztraceným.“ (MK, 24) Nelze však zapomenout, že Ortenovo dětství je ideálem, rájem vzpomínky, snem,⁸⁴ který se v konfrontaci se skutečnými dětmi rozplývá. O svém mladším bratrovi si básník poznamenal: „má dnes, ve svých dvanácti letech, tolik zla ve své duši, kolik jsem ho nepoznal ještě u žádného člověka“ [...] „Bereš mi pozvolna mé sny o dítěti, ty, který nejsi nyní dítětem, ale ubohou zkomoleninou oněch dospělých, kterým se říká ‚zlí‘. Jsi můj bratr, nevíš však o tom, nikdy, kéž by ses dozvěděl!“ (ŽK, 155) Přesto však je pro něj dětství něčím, čeho se nelze zříci, na co nelze zanevřít, s čím se nelze rozžehnat – v Červené knize (155) cituje Gogolova Tarase Bulbu: „Sbohem i dětství, i hry, a všechno, a všechno!“ - A přece je něco, s čím nelze se rozloučiti.“

Ortenovo kříšení dětství se realizuje z prostřednictvím jazyka, tedy pomocí slov, písní, zdaleka však nejde o poezii určenou dětem v pravém slova smyslu. Text Do památníku (ČK, 85) je adresovaný dítěti, Jindřišce, mnohem spíše se ale jedná o sebezpytavý monolog, veršům pro děti na hony vzdálený, jakkoli využívá některé elementy jejich poetiky („Nebude zrady, nebude jí, / holčičko! Teď jsi na začátku / a strýček, který ti to píše, / nedávno skončil jednu krásu / a na novou už nemá život.“). Ty má ostatně poezie pro děti společně s lidovou

⁸⁴ Srov. b. Zasnění (Čítanka jaro, KV, 23), v jejíž první polovině se zasnění rovná návratu do dětství fantazie (ale též výrazové infantilnosti, deminutiv), „záplava snu“ je zde cestou z úzkosti do básně dětství.

písní, se žánry typu říkadel, rozpočítadel. V básni Dětská (Ohnice, KV, 139) se setkáváme se hrou s etymologií slov, pro děti typickou, jakož i s charakteristickým dětským viděním, jež transformuje velké v malé, daleké v blízké atp. (les – proutí), tedy s dětskou „mírou věcí“. Halasovské dětské zátiší je zpřítomněno textem Hostinka (Čítanka jaro, KV, 18), motiv slzy se však u Halase objeví až v později vyšedším Ladění. Dětská hra a hravost však mohou být i démonicky ritualizovány, jak dosvědčuje báseň Udělej černou myš (Čítanka jaro, KV, 20).

Do souvislosti s dětmi lze klást rovněž básnickovy sympatie ke všemu dětskému, čistému, malému, bezbrannému, jak to vidíme mimo jiné v závěru básně Čekání (Čítanka jaro, KV, 49), kde – což zčásti logicky vyplývá z dobového kontextu – odkazuje k „malým“ národním legendárním a pohádkovým hrdinům a zdůrazňuje jejich davidovskou pokoru a odvahu (Paleček, Ječmínek, ale i bludičky „také bloudili“).

2.5 *Matka, milenka, žena, dívka*

Postava matky je v Ortenově díle neoddělitelná od postavy milenky a ženy obecně. Václav Černý se dokonce ptá, zda Orten miloval v nějaké ženě někoho jiného než svou matku.⁸⁵ Souvislost je potvrzena i posloupností z textu V mamince (Cesta k mrazu, KV, 75n): „Milenko, matko, ženo má, má krvi“. Milenku jako by hledal hlavně ze strachu z opuštění matkou, jako náhradu, částečně snad i emancipaci. Zjišťuje však, že matka má mezi ženami zcela výsadní postavení. Mimo ni není žádná žena schopna mateřství, neboť je v jeho očích pokušitelkou, příslušnicí zrádného a hříšného plemene. To vede k osamocení a pocitu cizoty vůči jakékoli jiné dívce, ženě, milence. Hledanou čistotu ani mateřské bezpečí v nich nenalézá, což vnímá výbušně (s jistou dávkou žárlivosti a hysterie), v pozdějším díle (v textech Červené knihy) ještě s hořkým sarkasmem. Výlučnost jeho pravé matky spočívá v propojení s ideálem dětství, v jistotě lásky a jaksi heroické čistotě, kterýžto obraz se básník snaží za každou cenu uchovat. To přerůstá na několika místech v religiózní, ba přímo katolicky kultovní nahlížení vlastní matky, její zbožštění.

Bezpečí, klid a útěcha jako hlavní rysy matky Ortena-dítěte prezentuje Malá elegie (Cesta k mrazu, KV, 57), kde v tísnivé situaci opuštění přáteli a milou, obraný Bohem, se básník uchyluje k matce a do dětství, znovu se zabydluje ve věcech a v matce: „na matku vzpomínám. Podzimní vzpomínka. / Opravdu, pod zimou jako bych věděl vše, / co nyní asi dělá maminka. / Je doma, v pokoji. Má dětská kamínka, / k nimž koník houpací vždy se mnou přikluše, / má dětská kamínka, v nichž dávno netopí se, / ji zahřívají. Matku. Mou maminku.

⁸⁵ In Dvakrát znovu Jiří Orten, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 849-52.

Je tiše, [...] Jsem u ní. S ní. Jistě nás uvidíš, / Bože, ty zlý, který jsi tolik vzal.“ Smrt je tímto prizmatem časem bez matky, kdy soucítí, truchlí i sám Bůh (jako by truchlil po Matce Boží): „Truchlící čas. [...] A tolik slz tam vpředu! Tekou na šaty, / na čerň a na matku, již kdosi podpírá. [...] Truchlící Bůh za všemi hranicemi / šeptá těm mrtvým v truhlách bez matky / na světě, jenž nic neznamena“ (Pohřeb, Ohnice, KV, 162). Něžné pojetí mateřské lásky reflektuje také „maminka“ jako prostředek personifikace, v básni Ještě než usne... (Ohnice, KV, 131) nalézáme řeku jako „maminka deště“, který sám je „hudbou vzpomínky“, verše Na zimu myslil jsem... (Ohnice, KV, 105) zas jako matku představují zimu („tma hlubší, jež neptá se a chápe“), jako místo návratu, jako kryt, ztuhnutí. Matka jako polidštěný anděl, padlý a trpící, aby vykoupila život dítěte, matka životadárná, se objevuje v Exodu dramatu (ČK, 47: „u dveří nevýslovných matek / kde čas polidštil anděla / aby se mohl zalít krví / a dáti život dítěti“) i ve výpisku z Wassermannova Kašpara Hausera: „Vidět jen toto; z krvavého jícnu vylézaly mladé bytůstky [...] za utrpení matčina bolestně z jedinečného vězení, byli rozeni, ano“ (MK, 165).

V básni Matka boží (Mé město, KV, 190) je Panně Marii přiřčena úloha ochránitelky a patronky, jíž se lze bez obav odevzdat, v jejím chrámě je přítomna věčnost a pravda (životních pocitů), krása a tichost v protikladu k neklidu a falši světa: „Kde je tvůj život? Když jsi bledá, / když cizí křik ti ruší sny, / tu z půdy tvé se matka zvedá, / tichosti obraz překrásný. // Má hřbitov svůj a v jejím chrámě / zemřelý malíř dosud ví / jak naříkat, jak smát se na mě. / Rozetřel věčnost do barvy. [...] Odevzdávám se boží matce / pod starým znakem portálu.“ Zjevná Ortenova religiozita, vyplývající z citované básně, v sobě má jistě mnoho nostalgického, sentiment vzpomínky na dětství a rodné město, z druhé strany lze v jeho díle vystopovat další prvky mariánského kultu či lépe – kultu Marie-Matky Boží. Kupříkladu jméno Marie (též v různých hypokoristických obměnách: Mařenka, Maruška, Mánička) prochází celou jeho tvorbou již od juvenilií – dílem bezpochyby na základě skutečných předobrazů (Mánička Křížová, dětská kamarádství a lásky), dílem pak díky fascinaci kultem Marie-matky, resp. Marie-cudné a čisté milenky, sestry.⁸⁶

Matku v milence básník hledá bezvysledně. Text Daleko za matkou (ŽK, 53) dokládá, že mimo matku, daleko od ní, není lásky ani celistvosti. Ta jen tam jen falešně, jde totiž o „celistvost střepinek“, je „bez lásky, je neskutečná – jen obrazem (nadto „bez rámu“, bez fixace, zakotvení). V subjektu básně tak umírá „mileneček za synem“ „v nemilosrdném“ uvědomění si iluze („jenom v nás mileneček za synem / umírá milován v hluboce příčinném, / v nemilosrdném zdání.“). Každá (potenciální) milenka se mu pak jeví prázdná, jako žena

⁸⁶ Srov. b. Nocenka toho večera (MK, 160): „tak přísné a semknuté / jako rty které Marie / která dobře ví / že není jí třeba líbat / když narodí se jí Kristus“; rovněž již citované Vidění, kde se stylizuje do postavy Krista.

pokoušející, jako žena-erotický objekt nebo představa, žena nečistá. Příznačný je již styl, který se s její přítomností v básních pojí, připomíná literaturu baroka či expresionismu, výrazné dramatičnosti, barvitosti a exprese. Právě takové je vyjádření tenze panenství a divokosti v básni Červený obraz (Scestí, KV, 225), kde jsou obrazy smyslné lásky a bolesti protkány rudou barvou podzimu a poraněné, krvácející hojnosti (konkrétně pití z ran, prs, broskve a maso, maliny, nahé ženy. Expresionisticko-romantický motiv smrti utonutím, nepostrádající ovšem silný erotický náboj, skýtá báseň Utonulá (Čítanka jaro, KV, 32; „Ale ty prý ses dala / jediným rozevřením klína / vodníkům kterým bylo zima“). Paralelou k ní je sousední Dívka v ohni (tamtéž, 33), kde je vášeň ohně vztažena k dívce i slovu, v dramatickém boji ohně a vody. V básni Blázinec (ČK, 99) je v podobném duchu tematizována nečistota a šílení „páření“, kterým se nedá uniknout, jeho všudypřítomné přesycení, bez pevnějších duchových základů, již „za láskou“: „Zase jen páření! To že je odpočinek? / Utečeš ze stehén. Sobě ne. / Zkroušená čistota má ještě pořád vínek. / Lůno zlem škrobené. // Co všechno musíš sníst! Už řiháš ze sladkostí. [...] Bylo to asi tam, asi tam, kde se šílí. / Za láskou. Před ránem.“ Nečistota styku a svazku s ženou je zobrazena rovněž v básni Potkal jsem studánku (Ohnice, KV, 119), kde je očista – omytí (omýt se a „být čistě sám“) chápána jako křest, proměna v pravdu, žena naopak „pošpiňuje“ a mění, přináší zkušenost a odnáší čistotu, což je jinak vyřčené ztroskotání ideálního stavu vinou ženské slabosti, tedy další poukaz k Evinu hříchu.

Do jak expresivní podoby může dospět hořká obžaloba ze zrady ukazuje afektovaný text Odkud jsi přišla... (Scestí, KV, 255), báseň to nejosobnějšího dramatu, žárlivá výčitka z nejprivátnějších, apostrofická, zajímavá a vášnivá obžaloba tíživosti druhého člověka – dívky: „Vzlykám, když děvko řeknu ti, / ó děvko mého uřknutí, / která chceš jísti maso shnilé / a dupat v tanci po mohyle, / ó děvko, děvko všeho pádu, / střehoucí elefantiadu / samoty mojí a mých běd, / pustošící jak kulomet, / ty děvko krásy z nenávratna, / ty ke každému hoří vrátná, / odkud jsi přišla rozjitřit / usínající sen a cit?“ Tím jsme se dostali k významnému tématu zrady, jež je velmi nosné například pro Elegie. Žena je Ortenovi od podstaty zrazující.⁸⁷ Sugestivně je to vystiženo ve Snu (Cesta k mrazu, KV, 86) – mnohem spíše noční můře, zjevující zrádnost a prohnílost, červivost ženy: „A na loži je klín a řadra chrobalivá, / jakési hemžení, které se k očím blíží, / k očím, těm klamavým, k očím (to, co se dívá) / a žádné víc než na smrt neublíží!“ V tom však nemá jistotu, neví, zda ho po smrti nestihne za ženu další trest, peklo (když jen usínání červů září): „Ne víc? Ne víc? Kdo řekl? Ach ty lháři, / ty proradný, ty zaprodaný ráji, / co tedy bude potom? – Ale cosi září, / to červi usínají...“

⁸⁷ Srov. ČK (38): „Potkati dívku, která by neměla zárodek děvky v srdci i jinde.“

Vyčítá ženě poplenní veškeré čistoty, zároveň se však děsí, jak důsažný je hřích jejího bytí, má-li vliv i na věčnost(i): „hle, ruce tvé, jež všechno čisté plení, / hle, strašná věčnost, která poslouchá tě!“ Zrádná je také pomíjivost tělesné krásy, což je jedním z témat Osmé (Elegie, 283n), kde se krása duhy, efemérní a zraňující, záhy ztotožní se zrádnou „duhou nitra milenčina“, nadto nečitelnou, „rozmazanou“. Za zradu je žena trestána bolestí mateřství, nebo přímo jeho nemožností, jalovostí.⁸⁸ Rozhořčené zvolání „nebudeš matka“ však zároveň nabízí interpretaci, že se apostrofovaná nikdy nevyrovná básníkovu ideálu milenky-matky, uskutečněnému v jeho vlastní matce. Pro Ortenovu extrémní citlivost vůči vině a křivdě je příznačné, že v souvislosti s ženou zrazuje rovněž on – při oddání se pokušení jiné dívky pociťuje zradu na matce, poskvrnu. Tak v básni Krásná (Ohnice, KV, 140) subjekt pozoruje krásnou dívku, nocí jdoucí a tančící na rakvích, v poslední sloce se tomuto makabráznímu snu oddává a záhy ho trýzní pocit zrady na matce, cítí se náhle oklamán a odmlčí se jako poskvrněné dítě, ztrativší iluze.

Naznačené trauma milostného zklamání, dosahující snad až jistého misogynství, v několika momentech vyústí do přímého spojení ženy a smrti. Již to tedy není pouze hříšnice a zrádkyně, odsuzující na smrt, nýbrž smrt in persona. V textu Až přijde čas (Čítanka jaro, KV, 40) dochází k propojení lásky, žárlivosti a smrti. Vzdát se smrti je jako vzdát se dívce, toto milostné splnutí se smrtí je paralelou odcizeného vztahu (cizota záleží v nemožnosti očistit milenku z nánosů „předchozích“) – když dívku-smrt „nejvíc měl, nejvíce ji ztrácel“. V básni Zem, říše otvorů... (Ohnice, KV, 106) odkrýváme máchovskou spojitost lůna a smrti, žena je zde matkou spáčů v márnici.

Méně přímá je souvislost tématu dívek a dívenek, často se v Ortenově poezii vyskytujících. Částečně jde o fascinaci „plodem ještě nečervivým“, již ženou, ale ještě neposkvrněnou, ženou-půldítětem, částečně pak o fascinaci mezidobím dospívání, jež pro básníka nese punc tajemnosti právě onoho vstupu touhy a hříchu do života ženy. V básni Tyto tmy (MK, 97-8) jsou tak „dívenky“ ztotožněny s málo známými a obtížně poznatelnými tmami a smrtí: „kolem nás chodí tmy do kola sevřené / a já je málo znám málo snad vůbec ne / jako se nezná smrt i když si při nás sedí / jako se nikdy neví co je to naposledy“. Dívčí (Ohnice, KV, 145) skýtá popis zimy a tmy dospívání dívky, tichý pláč a chlad úzkosti a tušené touhy. V Nahé dívce (Cesta k mrazu, KV, 60), kde dochází ke zvláštnímu antropomorfizujícímu propojení ženského těla a stolu, je nahota dána do souvislosti

⁸⁸ Srov. citáty z delší básně Dopisy žen (ČK 24-28); „svět přeplněný zradou žen / nic trpěliho, nic prázdnějšího“ (ČK, 25); „sám u matky... a kde je matka?“ (ČK, 26); „A pak jsi tam. / U naslouchátka. / A hovoříš. / A nejsi matka. / A nebudeš. / A nebudeš.“ (ČK, 27); dále pak: „Ó krutá křídla duše padající, / sestry, sestry mé úzkosti, / moci se odvrátit, / moci ti pod hlavu nahrnout sněhu, / moci tě zbavit příliš milujícího Boha! / Ty která nebudeš nikdy matkou, / ženo, již počala padoucnice.“ (Všude jsou oči, ŽK, 30).

s ohrožením („tma ostrá jako střenka“), je křehká a cudná. Ve Žluté knize je mladá dívka přímo identifikována s jablkem,⁸⁹ v básni *Dívka a strom* přichází s jablkem a jabloní do konfliktu, ostýchá-li se poznání a hříchu – utržení jablka a srůstu s přírodou, jež ji pokušitelsky objímá („dívka se větví“, „hrud’ plodům nabízí“), nakonec je stromem přijata v naivní víře ve spásnost tohoto poddání se, ukáže se však příliš tíživým „plodem“ a sama větev téměř zlomí.

2.6 *Otec a Otec*

Motiv (vlastního) otce se v básnickově díle vyskytuje daleko řidčeji než motiv matky či dětí, je poněkud tabuizován, jako by zde trauma z jeho smrti a odcizení působilo opačně, mnohem více čteme u Ortena o *Otcí-Bohu*. Výčitky jim adresované se však nápadně podobají – chlad, vzdálenost, nejistá přítomnost nebo dokonce nepřítomnost, nepochopení. Básník koketuje i s možností upozadit je ve svém povědomí nebo je někým či něčím nahradit. V posledku však vždy propadá neklidu a smutku z jejich odchodu, nedostatečné přítomnosti, což je základním předpokladem „spásy Boha“, tedy naděje, že stále jest, že pro člověka není ztracen.

Základním rysem postavy otce, jak se jeví v Ortenově díle, je vzdálenost, přísnost, chlad, vzájemné nepochopení a ztížená možnost sblížení. Ta je naznačena v básni *Pozdní rozhovor*: „Ty aspoň někde jsi, / tvá tolik jasná hlava, / co z ní je, co je z ní? [...] Rozhrnu hlínu, vložím je tam, / přehraj mi něco, přeslechnu-li, / musím jít blíže, k tobě blíž, / tatínku! / – Synu, mluvím zdůli, / můj hlas, můj hlas je nářek světa, / snad uslyšíš.“ (MK, 272+ 275-5) Odcizení – pocit jistého zfalšování otcova světa – je cítit i z dalšího záznamu o snu, v němž umíral otec, což bylo maskováno fingovaným umíráním matky (ŽK, 48). Jak napovídá báseň *U tebe teplo je...* (Scestí, KV, 226), jisté sblížení s otcem se může nastat jen ve smrti, kdy probude všech individuálních vlastností (těla, citů, relací), kdy „nikomu nenáleží“, je sám, anonymní („mrtev pro mrtvé“), ale celistvý, dokončený a paradoxně šťastný („má nejvěrnější nicotu“, „jest navždy připraven“). Motiv otce zde slouží jako „uvedení“ do smrti: „U tebe teplo je, ach, to by se to spalo, / hluboko do prachu ponořil bych se rád, / z lítosti lijáků by tiše odkrápalo / vše nahé na těle, ten zubožený akt. [...] Být mrtev, tatínku, nikomu nenáležet, / neslyšet dupání, nemyslet, necítit, / být mrtev, se sebou jen nevýslovně ležet, / být navždy připraven, být dokončen a mít. // Mít, mít aspoň to, aspoň to nejvěrnější, / svou volnou

⁸⁹ „Dejte mi na čtvrt roku hájovnu s klidem (rozumíme si?) a teplem a já dozrají se svou Ohnicí, až si budou mé obrazy dívky mást s opravdovými jablky“ (ŽK, 193-4).

nicotu, snít, že se rozkládá [...] Být mrtev pro ženy, být mrtev pro přátele, / být mrtev pro úzkost, být mrtev pro mrtvé, / být, ano, takto být, tak úplně a cele“. Přísného otce – dohlázele i po smrti – vyjevuje báseň Přísný pláč (MK, 92), jejíž subjekt je trýzněn otcovým vlivem, hlasem – voláním („Slyším jak někdo Jiříčku mě volá“) i po jeho smrti, nejde však ani tak o strach z otce-přízraku jako o přízrak viny na otci. Otec v jeho „srdci neopatrném“ „nechal spát“ něco těžkého, co brání radosti, něco obtížně pojmenovatelného, definovatelného.⁹⁰ Nelze si nevšimnout ani stylového protikladu mezi slovy „tatínku“ a „pod drnem“, svědčícího o disparitní, nejednoznačné relaci k otci. Neméně trýznivý je pocit viny na otcově smrti, reflektovaný v jednom zápisu snu: „mám v té chvíli moc zachránit tatínka před smrtí, mám tu moc v jediném vítězném a vše objasňujícím slově, je však příliš těžké“ (MK, 166). Mohl tedy otce uchránit před smrtí (slovem!), ale z nejasných důvodů to nedokázal. Šíře pojatá vina se objeví v Poslední básni (Ohnice, KV, 183). Východiskem tu je úzkostná mezní situace, kdy nedokáže dokonce ani vzlykat (vydá jen „stín hlasu“) a po konstatování marné touhy po něze bere sebetrýznivě vinu na sebe – vinu za vše. Signifikantní je v jejím rámci „marná touha po otci“, „láska, již ztratil“, „Bůh, jenž přísně zkrátil jeho dny“ i samotné „verše“. Tímto přejetím však vinu rozprostírá na vše jeho, tedy vše, co vyjmenoval, svaluje část břemene do slov a slovy do skutečna. Vždyť naději (na odpověď, rozřešení) vyslovuje právě jen v obratu k písni: „Vinen jsem za vůni, která voní, / za marnou touhu po otci, / za verše, ano, vím, za lásku, již jsem ztratil, / za stud a za ticho a za zem plnou běd, / za nebe, za Boha, jenž dny mé přísně zkrátil / v mrtvý ráj na pohled – // a přece! Věříš mi? A přece ještě kdesi, / hluboko, v ranách svých, / shledávám písničky, jež jenom zima čte si, / a ptám a ptám se jich!“

Odbočme nyní na moment: Několikrát lze u Ortena narazit na spojení básní a dětí, básní a plodů, básník je tedy nutně pojímán jako jejich otec, rovněž motiv neplodnosti fyzické a básnické se prolíná.⁹¹ Nutno však dodat, že nejde o otce v pravém, „rodinném“ smyslu toho slova. M. R. Křížková totiž ve svých doslovecích dokládá Ortenův odpor (ba přímo děs) k šťastnému, usedlému životu s rodinou.

V básni Vidění (MK, 142-3) nacházíme významný motiv *ztotožnění se s Kristem*. Jde pak ovšem o Krista lidského, opuštěného na kříži, Krista trpícího a pochybnostmi zpozemštěného, Krista, jemuž jako by zemřel otec (Otec?), což je vysloveno zbožným přáním závěrečné sloky (bezmála modlitby), přáním, aby vstali mrtví jako uvadlé kvítí. Tedy Kristus sice nešťastný, trpící, vzavší na sebe břímě celého člověčenstva, ale přesto ne slabý, nýbrž zaštiťující, uzdravující, křísící, mocný natolik, aby vzkřísil i svého Otce: „Vidění mám že

⁹⁰ „Tatínku tatínku pod drnem / co jsi to nechal spát / v mém srdci neopatrném / že už se nemohu radovat [...] ty smutné dítě co je ti / - nic možná nic já nevím ani“

⁹¹ Srov. např. „Vrána nenosí děti / Vrána je básník který navždy dopsal“ (MK, 198).

tebou jsem se stal / Kriste Pane [...] a všude všude ten tvůj kříž! [...] A všechny rány které jsou / do sebe přijímám / děti si do mne hračky přinesou / ve mně je jaro jaro ve mně jsi / ve mně jsi smrti z které obživneme / na celý svět se usmívám / protože slepý oči promne si / a zpívat budou všechny dívky němé // A mrtví ach ti vstanou k tanci / už nelze nebýti / zde je váš domov vstaňte rozedranci / na otce myslím který nežije / jak z hluboka si dýchne a jak vstane / a myslím na kvítí / které se rozvíje“. Další Ortenovy vykupitelské stylizace si lze povšimnout v básni Divadlo (ŽK, 193), obšírněji rozebrané v poslední podkapitole.

Podobné vlastnosti jako otci Orten přisuzuje i Otci-Bohu, jenž je hojněji tematizován a tím i interpretačně nosnější. Jakých podob může nabývat? – Je mlčící, skrytý, rozporuplný a pochyby budící. V básni Jednoho dne (Cesta k mrazu, KV, 84) máme předloženy tři konstanty Ortenovy poezie: dítě (s atributem hry), ženu (s láskou) a Boha. Ten je spjat s mlčením, pochybností, hledáním, v dosud nejsoucích činech tušený a cítěný, kdesi nad krajem se vznášející: „Jednoho dne přijde k tobě Bůh. / Nic neřekne. A o nic nepoprosí. / Budeš ho vidět? Zda ho uvidíš? / Je, je – a není již. // Je, srdce tvé to cítí. / Země cítí to, když mnoho, mnoho skrytých / činů raší, / činů, jež nejsou, ale budou bít / jak hodiny, jak čas. / A není? Není? Nad krajem se vznáší, / nad krajem, který pálí mráz.“ Jinde k Božímu mlčení přistupuje neúčast v dialogu, neodpovídání: „Řekněte Bohu: jako vy / chci býti podobat se / řekněte mu ať odpoví / řekněte mu že ptám se“ (MK, 129). Bůh také může být nechápavý, jak ukazuje Modrý obraz (ČK, 59-61), ne však zcela vlastní vinou, neboť je slabý, bezmocný: „Slyš, hrobe bez rakve / a tváří bez masa, / Protee strašlivý / Bůh rány setřásá, / Bůh neptá se, Bůh ví“, vyčítavě praví subjekt Bohu. Ten je dále představen jako „hrob bez masa“, „hrob chudoby“ – tedy jako kdosi „maličký“ (jako dítě neznalé bolesti), bezmocný, nevědomý si utrpení bytí pouhého mateřství (fyzického i uměleckého): „Nespatřil jsi / mateřství prokletých, / mateřství nevědoucích, / mateřství svatých knih, / mateřství v mukách vroucích, / mateřství matky mé, / mateřství, modré slovo, / do nějž se ztrácíme, / Mateřství Picassovo?“

Jinde je však zcela proti tomuto výkladu Bohem prchlivým, krutým a trestajícím, „Bohem katastrof“, „krutým zázrakem“, který se děje (Vědoucí, Scestí, KV, 235), nebezpečným Bohem zabíjejícím pouhou svou pozorností: „pod níž schováni / zemřeme / až nás hněv srdcí poraní / a až na nás Pán Bůh vzpomene“ (MK, 108). Ve Druhé modlitbě (Scestí, KV, 244) Bůh krutě dráždí bolest, která je srdcem ubohého člověka-vězně sebe sama („bezbranné kleci lidskosti“), natolik,⁹² že by si člověk přál stát se zvířetem, bezmyšlenkovitě a pokorně snášejícím – pouze – svůj těžký úděl („Raději býti psem, či tahounem, jenž táhne vždy / jenom trpký náklad svůj“). Nakonec ale volí stát se „jablkem tvým“, tedy jablkem

⁹² „Je tolik bolestí, které se marně tlukou / v bezbranné kleci lidskosti / a do nichž, Bože, saháš krutou rukou / bez krve, bez žil, bez kostí.“

Boha, hryzaným vesmírem, červivým a lidsky tíživým, ovšem volným, „nádherným zimním ovocem“, přijetím své trpkosti již odolným vůči „kruté ruce Pána“. Vůle takového Boha-karabáče se v duchu starozákonním nutně setkává s výčitkami nespravedlivého trestu či nepochopení, s lamentacemi, ba až snahou o jeho odsunutí či nahrazení. Výčitky mají často komplexní charakter, v básni *Až nebe* (Čítanka jaro, KV, 28) se vyčítá „trest nebe“, idealismus lásky, velikost bolesti a role smrti a nečistoty, *odcizení věcí* a vláda pomatených jazyků. V již citované „trialogické“ básni *Řekněte Bohu* (MK, 129) je Bohu vyčítána nevyslovitelnost dna, nicoty („Kde jsi to byl že odnikud / nevrátila se ústa / jen oči sklopené a větší stud / tělo hrající na Prokrusta“) a neuchopitelnost roztržitého světa vůbec. Objevuje se významný motiv „nezacelitelných střepů“⁹³ a slepců (mrtvých?) jako schopných pojmout cosi metafyzického (nebo snad schopných žít se ještě ideálem, iluzí?), zatímco vidět rozbitost (nezacelitelnost roztržitého) znamená poznat, klesnout na mysli, zůstat vzadu. Nejhlubšími výčitkami jsou Třetí modlitba, Sedmá, Vesele, vesele a Jeremiášův pláč, pojednané níže.

Svět, z něhož Bůh odešel či byl vyhnán, však přeci jen vzbuzuje neklid a smutek, stesk po Bohu. Je představen jako plný marnosti a bezvýchodný, jako Černý obraz (Ohnice, KV, 174), v němž „marně lomcují opratě, odkud odešel Bůh“, nastala tedy nezvladatelná svoboda, přičemž nesmyslně zmizivšího Boha v zápětí zastoupí „pomatení biřící“, již „jdou bohaprázdnou ulicí / životy zhasínat“. Ve *Sněžné poušti* (Scestí, KV, 252) je akcentováno opuštění lidmi i Bohem („sám, Pane, bez tebe a bez ní“) a jeho marné hledání – je odsouzen jako větévka k nenalezení kmene, žije v zimnici, díře, propasti, „zůstal jediný“, fáčem je mu jediné tma („ta má, ta blízká“). A pak je tu Sedmá (Elegie, KV, 280n) se svým pádem z dětství, pádem Boha, ztracením chlapce, kde zapomenout na pád lze jen milostnou cestou, finálně ovšem rovněž „pádem na pláči“. Byl zrazen jí, sebou i Bohem, je „krutě mlád a zralý ponejprve“, zrazen a zmaten („a Bohem opuštěn a Boha opustiv / píší vám, Karino, a nevím, zda jsem živ...“).

Orten se ale nechce zbavit Boha, touží po něm, je nepostradatelnou součástí starého světa mýtu, světa ještě jaksi smysluplného a celistvého, který básník nechce ztratit a upadnout tak v bezradno, roztržít se, zešílet. Usiluje tedy o spásu Boha i zmíněného světa, což lze vysledovat v jedné z ústředních básní celé Ortenovy tvorby *Vesele, vesele* (Cesta k mrazu, KV, 87). Na jejím počátku se Bůh a starý svět ztrácejí téměř bez povšimnutí, jakoby nic. Pro pragmaticky absurdní dobu jsou Bible (požíraná ztřeštěnými – duševními – červotoči) i antická tradice, které zde symbolizují kulturní tradici starého světa (krátce: mýtus), ztracené,

⁹³ „Tam bude most jež spatří slepi / a my kteří jsme vidali / jak nezacelitelné jsou střepy / staneme kdesi vpovzdálí...“

nepochopitelné a vzdálené: „Bláhový, směšný Lot, který se neobrátil! / Odvážná odvaha si stříhá na rubáš. [...] Neb není Prokrusta! To všechno možná bylo / a není, není již! (Co není, v nebi dlí?) / Ztřeštěný červotoč si navrtává dílo / na druhou stranu, ven; už bude za biblí!“ Stejně přívlastky je však možné přiřknout i Bohu. Ten ztratil soudobého člověka, který – postupně konfrontován s absurditou a nesmyslností – ztrácí důvod věřit v nějaký vyšší racionální princip – tedy Boha: „Nic nestalo se přec. Ty jsi mne, Bože, ztratil, / ty, který nesmíš snít, protože všechno máš. [...] Jsem trochu znavený. Hledej mne, dokud mohu / být ještě nalezen, jak to, co zarůstá / do kola, do kruhu, který má plno rohů, / jak lože bez smyslu (neb není Prokrusta).“ Báseň zdůrazňuje, že neběží o subjekt, o spásu konkrétního lidského jedince, ale o obecnou záchranu někdejší schopnosti užasnout, jakož i někdejší váhy slova, slova těžšího kamene, přeneseně tedy – o záchranu poezie, literatury, mýtu (neboť to je v Ortenově ideálu úzce svázáno): „Ó nejde o mou smrt. Jde o úžas, jenž hyne, / jde jenom o kámen, jenž těžkne nad slovem, / o kámen náhrobní, o kámen jako jiné, / který se rozpadá a mře byv vysloven.“ Jde o lehkovážnost, bezcílnost, inflaci a zfalšování slov: „Vesele, vesele jsme byli vysloveni. / Kam znít? Kam šeptati? Kam zmlknout? Kam se chvět? / Směr mrtev. Mrtev cíl. Žije jen opičení / a to nás dovede už dávno nazpaměť.“ V závěru je synteticky požadována záchrana hroutící se, iracionální skutečnosti i zbytečně trestajícího a de facto stejně iracionálního Boha pro člověka: „Ó nejde o mne přec. Jde o budoucnost trosek, / jež sebe zasypou. Jde o noc, co se dní. / O ruku Boží jde, jež přešla do rákosek. / O jeho spásu jde, nad níž jsme bezradni.“ Třetí modlitba (Scestí, KV, 246) se nese v tónu Žalmů (jeden z nich dokonce cituje), podobně jako ony v nich jedinec – „ubohý žalmista“ prosí vzdáleného, nepřítomného Boha o povšimnutí, o to, aby jej zbavil žalu, pokušení a pocitu všeobecné marnosti, aby ho ochránil před „hlínou neřestných“, kam ho paradoxně tlačí dychtivý růst do nebes – prázdných! („Dychtivě rostl jsem do prázdných nebes tvých / a byl to marný růst, marný a zmarňující, / tlačil mne do země, do hlíny neřestných.“) V závěru si uvědomuje nečistotu žalu a nahotu své víry, jež je jeho posledním argumentem pro Boží soucit, tedy opět – Bože, zachraň se ve mně! Nejsilnější výčitka, ovšem s konečnou nadějí, zaznívá v Jeremiášově pláči (KV, 197n), litanii k přísnému Bohu hrůzy, jejíž zpěv zastavuje i čas. Je básněna v konejšivé chvíli pohroužení, v hořkém meditování, vyvolaném četbou „proroctví té milované knížky“ (předpokládejme Bible), „v níž tolik světla je a v níž je mír a klid.“ Bůh však nenaslouchá, skryl se a zatemnil i básníka, dav mu pouze matoucí (falešnou?) naději, že k němu promlouvá. Tehdy refrénovitě vystupuje „země Tma“ – země postižená zlem, ztrátou „mléka z pramene pro děti“, země chudá a vidoucí vše (zlé). Její „matky počaly“, čekající světlo, ale to – spáleno mrazem – nebylo. Vše záblo a tajemný Bůh se tomu jen vysmál.

Světlo bylo zemi Tmě vzato, ač věřila. Cítí se „zpuštěnou dcerou“, její andělé byli zabiti. Krvácí tedy a hříšně, rouhavě pláče, neboť Jeho „milosrdenství doznívá v karabáči“ – paradoxně. Trest je chápán jako přílišný. Země Tma přesto věří a usilovně se modlí, aby byl úzkosti a zlobě Hospodina konec. V té chvíli autor do básně vsouvá motiv čtyř polnic, každá z nich nese specifickou tesknost jednoho z ročních období. Nejbližší a nejpriznačnější je podzim, jenž „vábí dávný strach po červech v ovoci“ – smrti v útrokách. Nedopátrá se sice, čím Boha zavolat, je zklamán a bolestně zkoušen životem, v němž namísto „země a dlaně a míru“ číší „vánice nicoty z nejpravdivější věty“, přesto však opakovaně vzývá Boha, aby „do lásky z krutosti“ rozkvetl. Protože je-li nějaké světlo v mluvčím básně – zemi Tmy, musí být v Bohu též.

Po tomto vylíčení „děje“ a „teologie“ Jeremiášova pláče, jenž je balzamující spíše sám ze sebe, dodejme, že jsou v Ortenovi místa, kdy Bůh přeci jen vykupuje, explicitně na sebe bere pozemskou tíhu, a totiž třeba v První modlitbě (Scestí, KV, 242). K té se básník uchyluje v tíživé situaci, „před žádnou smrtí neochráněn“, úzkostně se noří, utíká („stíhám svůj unavený tep“) – do čistoty svého pekla, do nížiny nenávisti, tedy jakéhosi očištění, domů („kde spaluje se jeho sívá skryš“ – ztrácí tedy sirobu a znovu nabývá blízké), do Boha, který ovšem „odvráceně klenbu nese“, je tak atlantem, nosičem lidské tíhy.

2.7 *Emigrace, útěk*

Spíše v náznacích se v Ortenově díle setkáváme s motivem (ne)emigrace. Přesto však lze některým místům, kde se píše o odcházení, odjíždění či úniku, tuto roli přisoudit. Dokladem, že básníka tato problematika znepokojovala ještě dlouho poté, co reálná možnost emigrace byla již pasé, jsou vedle níže uvedených veršů dvě místa z jeho Knih. V Žíhaně (206) vyjadřuje v souvislosti s vnitřním exilem pocit věčného emigrantství, v trvalé nejistotě příbytku, zaměstnání, stravy, ale i holého života se cítí bez domova, má s sebou „jen pár veršů“, dodává však, že ve vyhnanství se cítil vždy (citlivějším – dětství, zralejším – chlapectví), to momentální je ovšem naplněno nicotou, cizostí, těžkopádnou malostí. V Červené knize (100) reflektuje s dvouletým zpožděním obsazení Prahy nacistickými vojsky v březnu '39: Koupil si tehdy Weinerovu Lítici, záznam by se tak mohl podobat jakémukoli jinému dni, kdyby si nezapsal následující: „hovořil jsi s průvodčím a potom doma s kamarády, oni říkali, že nezůstanou, a ty jsi měl velkou chuť také nezůstat – proč jsi tedy zůstal, proč ses dal připoutat tolik k té ošidné něze, že jsi docela ztratil sebezáchovný pud,

proč jsi neuprchl posupnosti někam daleko, daleko od svobody, proč jsi navždycky předurčen být poslušen jenom lásky, ó pošetilý!?” Neemigrování tedy chápe jako iracionální rozhodnutí srdce, které bylo zrazeno, a básník cítí hořkou lítost jak nad svým rozhodnutím, tak nad zradou, která mu vzala smysl.

Důvody pro to, že zůstal, však zřejmě byly hlubší, jak ukazují pasáže z Nocenky toho večera (MK, 157-61), tematizující nemožnost odjet, vzdálit se, emigrovat: „pohřbívajíc onoho rozumáře z vás / vždy mírně připraveného oddálit se // Ó oddálení / za nocí plných prachového peří...” (158); „Pak jsem byl zticha / chtěl jsem odejít / ale náhle jsem zjistil že nemohu / náhle jsem pocítil že neodejdu / bylo to smutné / a zároveň plné naděje / bylo to tak pošetilé / bylo to bylo jako bývalo v pohádce / jenomže děti by bývaly mohly odejít / jenom já jsem nemohl / jenom já nemohu odejít” (160). Zcela cizí prostředí pro něj znamená taktéž Zavátá stanice (ŽK, 195) „na cestě do ciziny“, místo jalové, němé, zastíněné „věčnosti jase“ („Zavátá stanice, mé srdce, víš to nyní, / zavátá stanice, na kterou padá čas, / zavátá stanice na cestě do ciziny, / zavátá stanice, stanice, kterou stíní / věčnosti jas.“). I přes bolestné setrvání („bosýma nohama zarostlý v kamení“) se lyrický mluvčí nedokáže dostat „z vrat velké samoty“ vnitřního exilu, kde marně a zoufale čeká na bratra, který odjel („A ruka čekala. Nikdo ji neuchopil. / A bratr odejel, jak je to v povídce. / A nezbývalo nic, než aby sen se opil, / aby se nezmenšil, aby se neutopil, / když mluvit chce.“), nechutenství se však pojí s odjezdem i setrváním. Ortenovu posedlost zradou lze tak nahlížet i tak, že eventuelní útěk by byl jeho selháním, jeho zradou na vlasti a tím na sobě samém, což dobře ukazuje báseň Ranění (Ohnice, KV, 182), kde je raněná země i ten, kdo ji – svou otčinu – ztratil. Trápí ho, že její ránu nedokáže diagnostikovat, že jí nemůže pomoci, sám má proto místo „nejzranitelnější v srdci“. Pomýšlení na „odjezd domů do zimy“ vlakem „přes mnohou úzkost“ najdeme v básni Výlet (Scestí, KV, 213). Zde ovšem jako by šlo již o návrat z nějakého úniku před „věčným pavoukem“ v srdci do „šťastné“ zadní krajiny, odkud už se nechce. Subjekt básně se však z idylického exilu vytrhuje, nezrazuje svůj domov a vrací se k němu, přestože je chladný, mrazivý – jako zima.

2.8 Samota, bytí na okraji, vydědění, neporozumění

Již od počátku lze v Ortenově díle sledovat samotu dvojí. Prvá z nich je dobrovolnou tendencí skrýt se, přijmout svou pozici na okraji, uchýlit se do pokorné klauzury a meditace, druhá je pak samotou hořkou, rezigovanou, úzkostnou a nenávistnou, je to samota po

někom, samota opuštění, samota vydědění, samota v davu. Nutno však poznamenat, že od sebe nejsou striktně odděleny – příjemná noční melancholická izolace se v Ortenových verších v sobě mnohdy odkrývá jakousi cizí, zneklidňující úzkost, tento gradující přechod idyly v antiidylu – v souhlasu s Ortenovou oblibou ve vyhrocenosti a kontrastu – je dosti častým sémantickým prostředkem jeho konfesních čísel. Již naznačená přítomnost vyobcování a zrady nepochybně souvisí i s dějinnou situací, v níž básníkovo dílo vzniklo. Reflexe válečného utrpení, nepřímě pak válečného utrpení židů, je možným výkladem obrazu osamocенého a trpícího jedince jako vykupitele, částečně popsaného výše společně se vztahem otce a syna.

Předně je samota provázena silným aspektem melancholie a nostalgie. V básni Klenba (Ohnice, KV, 130) se setkáváme se samotou medituující, samotou privátní úzkosti („klenbou“ samoty a úzkosti), v níž není přítele ani bratra, je pouze „Tma. Velké ticho. Pustý svět“, v závěru zazní „dutá ozvěna“, nabádavá k sebevraždě. Rezignující samota zaznívá v básni Nepřijde dopis... (Scestí, KV, 249), jejíž subjekt je osamocen a zapomenut, noční neklid není s to překonat ani psaním (z něhož ostatně vzchází jen básně, „jež přejedly se tmy“), je bez budoucnosti i bez vzpomínek, zmítán strachem: „Nepřijde dopis od přítele, / nevejde milý host. / Dům dávno spí. A z tvého pera / ani stín míru nevyvěrá. / Nikdo ti postel neustele. / Usnula budoucnost. // Jdi ležet. Nevzpomínej. Zhasni. [...] Do nůžek touhy strach se plíží.“ Pak pokračuje – jeho noci jsou bezesné, neděje se nic, čas štěstí byl promarněn a zabit: „Hlubokou nocí nesmí vésti / tvou duši žádný sen. [...] Co se stane? / Nic. Spi už, spi. Čas tvého štěstí / jak vrah byl utracen.“ V Prvním pohledu (Scestí, KV, 248) nastává po pocitech nostalgie ze ztráty mládí, nepřítomnosti blízkého člověka, rozpaků a nedůvěry vůči světu „hodina samoty, již opustila víra“ a odbíjí, tedy rozeznává čas pochyby, nevíry a beznaděje.

Bilance prodchnuté marností jsme svědky ve Zpovědi (Scestí, KV, 228). Zde subjekt spatřuje tvořivý moment, který je „žilou“ jeho konfesního textu, výlučně v tíži, vydědění a životním defetismu bytí mezi nepřáteli: „A život tvoří nepřátele. / Tot' jeho dílo bořící.“ S jistou dávkou ješitnosti cítí svou zbytečnost, zůstal bez vlivu, nic z milenek nevydobył: „malinká holka (špína, kštice) / tam umývala nádobí / a slza, slza po slzičce / ji měla více, mnohem více, / než ty jsi z dívek vydobył.“ Prázdná touha a žárlivost ho pouze dohání k šílení,⁹⁴ vzpírají se mu také knihy – nerozumí jim, nedokáže se jich zmocnit,⁹⁵ utíká k nim, ale vane z nich jen marnost a pomíjivost („Ach kolikátá, kolikátá / za dnešní den! A za měsíc! [...] Přečti si titul: ‚U jepic...‘“). Rovněž psaní je marné – jeho dílo je čteno jen zoufalci, a to

⁹⁴ „milenci vešli do domů / a z jejich vzdechů touha teše / šílenství tvému rozumu“

⁹⁵ „a říkal jsi mu: milá knižo, / obrať se ke mně pro překlad! / A neuměl jsi.“

bez pochopení, „hlavou dolů“ („piš svoje verše, budou čteny / jen hlavou dolů (dolů!), těmi, / co žebrávají o výraz.“).

Bytí na okraji je ústředním obrazem třetí básnickovy sbírky. V jedné z jejích úvodních básních – Čí jsem... (Ohnice, KV, 101) náleží marginálním, slabým, malým, pokořeným a nemilovaným: „Čí jsem? / Jsem plískanic a plotů / a trav, trav deštěm skloněných [...] Jsem malých oblých věcí, / jež nepoznaly hran, / jsem zvířátek, když hlavu věší“. V druhé části básně náleží „věcem“ trýznivějších, ba přímo původcům tíže – bázni, zimě, smrti, mívivé lásce, v exponované závěrečné pozici červům – nečistému zániku: „Jsem bázně, jež mne bere / do prstů průsvitných, [...] Jsem zimy tvrdé plodům / a smrti, chce-li čas, / jsem lásky, s níž se mímám o dům, / dán za jablka červům napospas.“ V titulní básni sbírky Ohnice (KV, 177) – a vlastně v titulním symbole – se Orten františkánsky stylizuje do „zbytečné vadnoucí ohnice“, ukryté v obilí. I zde je jammesovské dědictví stále živé.

Do spjatosti se samotou mezi lidmi, samotou v moderním překypujícím, poutřovém, „karnevalovém“ světě je tento pokorný stesk s periferním v Šesté (Elegie, KV, 277n). V absurdních až surreálních kulisách poutřových atrakcí, ve světě předstíraně veselém, fakticky však hrůzném, anonymním a nepřátelském, zde subjekt klade otázku, kdeže „je místo pro nemocné věci“ nejprve hlídačům, později cvičenému Poníkovi (který je zvířecím symbolem téže marnosti jako „kanárek“ z Ohnice) otázku paralelní – „kde je místo pro mne?“ Zůstala však bez odpovědi, Poník pouze vybízí k trpnému přijetí absurdního údělu: „Počítám tu něco. / A nevím proč, a nevím ani kterak. / Ale já musím. Slyšíš? Musíš také.“ V básni Život (Ohnice, KV, 103) pociťuje lyrický mluvčí obdobné opuštění mezi mladými bavicími na bále, je náhle cizí, neklidný, samotný.

Válečnou samotou provázejí pocity uvěznění ve světě, v Červené knize to výstižně označuje, když píše, že „nesmí ze světa“ (ČK, 202-3) V básni Je válka... (ŽK, 241) je nastíněna situace, kdy si před usnutím (kdy „oči mu uzavře samota ocelová“) básník sugestivně sumarizuje osobní i dobové neštěstí života v zákazech, bez přátel, v bolesti: „Je válka, bratříčku, a prší na mne rány, / dláždění krvácí z mých ošlapaných pat / a dveře hostinců jsou právě zavírány / večerem z nejhořčích, které má listopad. // Byl jsem dnes daleko, mlhou jsem tiše chodil, / nikdo mne neviděl, nikdo mne nepotkal, / přítel, jež hledal jsem, se ještě nenarodil, / je dosud před sebou a mnohem dál, než dál.“ Apokalyptický závěr má báseň Ta krajina (Ohnice, KV, 113), představující krajinu jako obrovský a barvitý anonymizující prostor, který však závěrem podléhá zkáze sám ze sebe. Krajina působí samotou, krajina rozlučuje: „ta brčálová krajina, / jež loučí nás a protíná, / jež provždy si nás znamená, [...] nalezla ve mně svého syna / a v tobě tu, jež nemá klína?“; uprostřed básně je

opuštěna – odložena – sama krajina: „ta krajina, tvůj jas, tvůj třpyt, / co bude s ní, s tou sladkou ženou, / jak dítě náhle odloženou / a nemluvnou a plnou děr“. Poté se zas vrací počáteční motiv krajiny rozlučující, krajiny marginální, snivé, váhavé (jakoby na hranici): „je ta krajina, kraj mého kraje, / v němž hoří čas a nepálí, / v němž snili jsme a váhali, / až rozloučila nás“. V druhé části se dotvrzuje smrtelnost krajiny, je pohlcena barvou, která do své celistvosti vtahuje vše, jakousi smrtí silnější smrti: „Myslíš si snad, že nekončí, / krajina, jež nás rozloučí, [...] Ne, její smrt je nablízku. [...] barva bez hranic / pohltí štětec na paletě, / pohltí smrt, neb *celou* chce tě.“

Možné východisko, které může skýtat osamělá rezistence, lze číst ve vzdor svému názvu hádankovitým textu Podobenství (Čítanka jaro, KV, 45). Je tu symbolicky vykreslena mučivost existence vyděděného, neloajálního, ba revoltujícího („Tak asi mohla myslet skála / když ucítila hůl [...] když vodu nedávala / každému kdo si zamlul“), onomu podobenství snad tedy lze rozumět, že neklidný a osamocený člověk („mileneček co se trápí za hodin tisíci drápy rozdrápaných“) je jaksi vyvolený, že jedině jemu chce skála předat svou tvrdost a neoblomnost, jemu chce „být přítelem“.

2.9 *Marnost, nesmyslnost, absurdita, šílení*

Marnost si u Ortena lze spojit prakticky se vším – láskou, samotou, bytím, smrtí. Je to jaksi univerzální původkyně úzkosti. Zvláště patrně vystupuje spolu s pocitem zbytečnosti, bezcílnosti, nesmyslnosti, absurdity, ba přímo šílenosti životní trýzně. A je jisté, že život ve válce nevede pouze k vytlačení jedince, jakým byl Orten, na periferii, k jeho izolaci, ale též ke střetu se šíleným vírem událostí, jemuž přes výše naznačené nelze uniknout. V některých ze svých básnických vizí apokalypsy nesmyslného světa se Orten blíží expresionistům, předjímajícím ve svých verších peklo obou válek, neboť ani za jeho života to nejtěžší v Čechách ještě nevypuklo.

Tón marnosti a nesmyslnosti bytí zaznívá již na samém počátku básníkovy knižního díla – v úvodní básni Čítanky jaro Na tomto místě (KV, 13) subjekt přeci vyzývá „vzteky bez příčiny“ a „celý život svůj / také tak bez příčiny“. Komplexněji pak v básni netradiční civilistní obraznosti Sonet (ČK, 151) představuje básník nejprve zbytečnost jedince a jakéhokoli jednání v anonymním, absurdním a zfalšovaném časoprostoru. Neosobitost a zvěčnění jsou akcentovány civilností, stářím a špínou, které jakožto přívlastky jdou napříč celou básní: „Jmenujeme se. Chodíváme v šatech, / svátečně obuti, / poznáváme se po dukátech, / jen zřídka po smrti, // těm, co umírají, léky podáváme. / Do skvělých hadrů čas náš oblečen. /

Nic nepodpíráš, zbytečně jsi, tráme. / Byl snad již někdo vyléčen?“ Také Bible a Bůh jsou jaksi všední, zvetšeli, zahořklí, dehonestovaní. Poskytují tak pouze zdání útěchy, jsou ztělesněním paradoxu, potvrzením absurdna: „Zvetšelá bible, kterou druhdy čítal / sám šťastný Jób, když za sebou měl špitál, / válí se po zemi. // A starý Bůh, pán všech barabizen, / rozdává zimu, nemoc, hlad a trýzeň / plnými hrstěmi.“ V textu Chvěje se mi ruka (Čítanka jaro, KV, 44) je rovněž reflektování marnost a zbytečnost všeho – bolesti i úlevy, tepla i zimy, únavy i tvorby. Básník je sám, bez recepce, nevyslyšený, sám však zaslechne – nutnost konce („a déšť jsou housle pro básníka / ale ty nevíš k čemu ještě hrát / když nikdo nepřichází aby slyšel / a čísi hlas ti říká tiše / že čas je skoncovat“). V jednom ze záznamů Žíhané knihy (ŽK, 130) vyústí vědomí úzkostí nabitého života („malá tíseň za tísní“) v nihilistické zvolání „K ničemu žiji, k ničemu očekávám, k ničemu toužím, k ničemu píšu!“ O něco méně rozmáchlé popření smyslu lze objevit v Zimní procházce křížem krážem (Cesta k mrazu, KV, 88), kde na enumerativní anaforický výčet prázdného a útrpného navazuje tón vzpoury a odhodlání, apelativní negace („Nechci!“), jakkoli se kyvadlo mezi jalovostí a absolutnem nakonec přechýlí na zápornou stranu a v závěru této hymny prázdnoty a pádu (repetitivnost) zazní marnost, krutá, prudká a bolestivá něha smrti, v kterou se subjekt mění. Nihilismus vane i z rezignovaného „složil jsem kosti dávno před smrtí“ (U okna musím..., Scestí, KV, 220).

S výskytem a zpracováním motivu šilícího času a světa jistě souvisí setkání s E. A. Saudkem (ČK, 164n) a jeho prostřednictvím s básnictvím německého baroka. Ze Saudkových Růží ran si Orten vypisuje právě antitetické verše, reagující na absurdní trýzeň třicetileté války. Smysl pro paradox a drsné šílenství si autor vytříbil rovněž vášnivou četbou Shakespearových dramát z přibližně téže doby.

Svědectví chorého válečného zvěcnění podává Ztracený voják (Ohnice, KV, 172), jehož vize, kdy Bůh jako uklízeč zametá mrtvé jako smetí do ráje, vize místy dokonce nepostrádající černý humor, podává výpověď na téma světa převráceného vzhůru nohama, světa, jehož jménem není slovo, ale poslední „vzdechy“. Ta špína – člověk po smrti – však v závěru „roztřeše se věčným pláčem / pod spravedlivým karabáčem“. Podobně v básni Západ (Ohnice, KV, 176) smrt sází pušky, v zahradách „hořících ohněm vraždy“ pak vyrůstá „nesmírně zalévané“ ovoce, pušky jako nástroje války, jejichž „ošklivý kohoutek, od věků na čekání, / zlověstně kokrhá“ a vraždí ticho a klid „k blátu a ke křeči“. V Bouřce (Scestí, KV, 222) máme co do činění s antitetickým líčením,⁹⁶ které dobře vystihuje nebe před bouří, čas převrácený, vířící, plný muk, inspirace shakespearovské a barokní. Stejného rodu je Báseň ran (Scestí, KV, 224) – apokalyptická vize šilícího času s krutě absurdní obrazností: „Trefí k nám

⁹⁶ Svět je tu obrácen: „Sále, jak jsi plný stropu! / Sahá k samé podlaze. / Zem se chystá na potopu. / Pije palmy oáze.“

pláč jak ke stařenám. / Slyšíme vřavu z nemocnic. / A hroucení, jež sluší ženám, / je samý strup, nemá již líc. // Bolest rozběhla se po pavlačích, / klouže, někdo nasypal jí hrách, / větří hloubky, spoléhá se na čich, / jenž se dobře vyzná v temnotách.“ Závěr je překvapivě kompromisní: Smrt žije „v rezervacích lásky“, je sestrou krásy a té je třeba všechno zlo odpouštět.

2.10 Smrt, zánik, pomíjivost

Orten bývá jako básník spojován zejména se smrtí.⁹⁷ Ta je jedním z nejfrekventovanějších motivů jeho poezie. Jí příbuznými tématy jsou umírání, zánik a pomíjivost vůbec. Zvláště ho fascinuje kontrast života a smrti, hledání a překračování hranice světa živých a mrtvých, jež jistě přinejmenším zčásti poukazuje k inspiraci lidovou slovesností – pohádkou, baladou a pověstí. Jde však toliko o pokoušení: Svět mrtvých je cizí a zpěčuje se vzhledu živých, mrtvý člověk mlčí, stal se věcí, a podléhá rozkladu, je pohlcen přírodou, vzat zpátky do lůna země, je dokončen. To je ovšem stav, jak prosvítá některými básněmi, celistvý, šťastný a svobodný (ostatně srovnávali jsme jej i s rájem před narozením). Z motivů svázaných se smrtí vyjmenujme mráz, kámen, hlína a voda – a přirozeně rovněž už jinde zmíněné červy. Přečtěme si ještě, jak prorostlé je Ortenovo dílo smrtí podle Františka Halase: „Uzrálý v poezii zraje urychleně v sobě a čtení života, které v té vandrovní knížce ‚Čítanka jaro‘ začíná s přízvukem na smrt, přechází nyní do žalmů. Vytrhává hranečníky a neví ještě, kam je přesadit. Čas, kdy se ptal, kam dává smrt ptáčky a kocourky, je v nenávratnu a otázka zní: ‚Kam dáš, ó smrti, mě?‘ // Ale smrt byla v něm. Červivěl jí, hnala jej do růstu a jen pak si pro Jílka, pro Jakuba vyšla. Ta ukrytá žádost zániku vcházívala do básní, dříve než si ji uvědomil. Jen je pro smrt poslat – takové byly některé z těch veršů.“⁹⁸

Nejvíce harmonizované pojetí smrti a posmrtné existence podává báseň Po smrti (Ohnice, KV, 109), kde jediné marnost lidského vědomí a slov, slabost a malomyslnost, je odkázána ke tlení „na hřbitově“, zatímco subjekt trvá „v čirém bezpečí za smrtí“: „Hle, marnost vědomí / a marnost rozumu a slov / a nářku všeho, / jen ta jde na hřbitov. // Ty budeš moci v čirém bezpečí / tam za tou smrtí, za tou skálou, za vším, / svobodně trvat, navždy, bez řeči, / životem nikdy neskonavším.“ Často interpretovaná báseň O čem ví tesknota (Čítanka jaro, KV, 46) tematizuje umírání, představené zpočátku jako tíha ke smrti – ta stahuje jako

⁹⁷ Je „od svého zrození zániku dedikován“, jak napsal v později škrtnuté části básně Až přijde čas (MK, 136).

⁹⁸ HALAS, František: Imagen. Eds. F. X. Halas a L. Kundera, Praha, ČS 1971, s. 355 (dále jen: Halas, Imagen).

kámen („kocourek s kamenem až na dně rybníka [...] co přivázali mu to tíha nazývá se“) a je zprvu cizí, neznámá, ba nemyslitelná („Vidíte kocourka? myslí si že se vrátí“) a tabuizovaná („tam tím“). Je to tragická báseň, zdůrazňující procesuálnost a současně etický rozměr umírání – „přestávky mezi životem a tam tím“, pojímá-li smrt jako bilanci, rekapitulaci i pokání: „A pije pije zvolna jako by se kál / za všechny stehlíky které dřív mordoval / za všechny okapy po kterých s deštěm běhal / za všechny kočičky na které zapomíná“. Symbolem umírání je (ve shodě s podnětem k Cestě k mrazu) také mráz, vlastní smrt je pak jakýmsi roztáváním, jinde je ale mráz synonymem smrti, ztuhnutí, strnutí, fixace celku (např. MK, 121).

Halasův text mluví o tom, že některé básnickovy verše byly „jen je pro smrt poslat“. Orten tedy jako by spěchal k smrti už jen svým častým pokoušením „paní Morany“. V Malé elegii (Cesta k mrazu, KV, 57) lze poslední dva záhadné verše („že sil jsem proso na souvrati / a nebudu již žít“) interpretovat snad následovně: „Sít na okraji pole“ snad znamená obcovat se smrtí, vymáhat plody od ní, tedy přijít k ní a vklínit se do nebytí. Podobně spěje ke smrti vše v básni Strom (Ohnice, KV, 157), jak o tom nejjasněji promlouvá personifikovaný zmučený, mrtvý strom. Jeho zpěv však cítíme „mimo sebe“, věci smrti jsou nám cizí. Zimní vize ztracených, mrtvých (ovšem s nadějí, neboť mrtvých „do výše“) stromů je přítomna také v paralelní – sousední – básni Stromy (tamtéž, 158). V Holubovi na střeše (Cesta k mrazu, KV, 67) zaznívá lítost nad zastřeleným holubem. Ten je ze zcela jiného světa než zastřelivší ho puška,⁹⁹ je neuchopitelný, neboť je to přeci „holub na střeše“, tedy nejistý, neboť nesvůj. Jako celek jde o metaforu nutné ztráty a neuchopitelnosti jiného, cizího, čehosi mimo nás. Cizotu, nesrozumitelnost a neuchopitelnost smrti sugeruje i představa mrtvého jako věci: „věci, jež nepohřbíte, / jsou věci mrtvé, víte, / kterými budete.“ (ŽK, 201)

Smrt jako prostředek poetického paradoxu, aby vynikl kontrast růstu a zániku, využívá text Mrtvé jaro (Ohnice, KV, 180), v němž je představen kontrast jara (tradičně období rodícího se života) a umírání – zpěv za rozkvetlé stojí proti pádu v srdci, mráz zavládne v jarních zahradách, bolest se v srdci otáčí po lásce, vůně květů je vražedná a z rostlin v básni vzrůstá cypřiš, hřbitovní dřevina „mrtvého jara“. Jakési tajemné spojení světa mrtvých a živých naznačuje báseň Šeptáno (Čítanka jaro, KV, 42). Vstupuje se na hřbitov, případně přímo do smrti jako do divadla či koncertní síně, mluvčí je pak téměř součástí světa mrtvých („já též se vzdávám samotám / Snad jenom vítr který po mně běhá / je jiný nežli váš“), který je spojen s životem hudbou, jassem, „jiskérkami slov“, proniká k němu „skrze víko, které

⁹⁹ „Ty jsi ho, puško, zastřelila. / Ty nevíš nic o snech a o vrkání, / ty máš jenom svůj cíl, / to malé kolečko, jež neumí se bránit. / Ty jenom ptáš se: dobře zalícil? // Zabloudil holoubek, zabloudil nevědomý [...] V korunách skáče. Kde my vidíme domy, / on myslí si: hle, strom“

nedoléhá“. V Básni kamene (Cesta k mrazu, KV, 73) je ukázán kámen jako tíže, kámen (náhrobní „u hranic hřbitova“) jako spojnice světa živých a mrtvých („Svět živých / neviděli jste ještě zpod svých čel?“). Je jakoby zařikáván, vyvoláván, ať „promlouvá za všechno mlčící“, chvíle jeho „dání“ „snad chtěla říci o mrtvých, / že jenom mrtví žijí“. Tedy kámen jako svědek smrti a soudce světa živých se může vyslovit o vězení života, v němž dusíme se pod nebem („Ó střecho nebe, jaký je to dům, / že dusíme se v něm?“), pocítujeme bezvýchodnost („kolik je dveří, které zbyly nám / v tomto zdánlivém jase“) a prožíváme předem skončené lásky („vždyť každá láska, kterou počinám, / již předem skončila se“). Tento soud ovšem musí být vyřčen: „Ať dopadá!“

Antropomorfizace země-hlíny se uskutečňuje v básni Mrtvá (Scestí, KV, 239), hrob se tu stává lůžkem a hlína zalévá mrtvé a osvobozuje je od touhy (klíny plné hlíny), truchlící slídí jako zbloudilý pes – mrtvou (sežranou červy) však nevyhrabe, je cizí a cynicky „snědla život svůj“. K téže metaforické oblasti náleží obraz trávy jako řas mrtvých a cvrčka, který říká „verše zemřelých“ (Skloň se k travě, Cesta k mrazu, KV, 70). Svazek mrtvého a hlíny plní významnou úlohu také v Unikající (Scestí, KV, 236), jejímž tématem je pomíjivost života a lásky, na počátku arci představená prizmatem estetiky „smetiště“, mrtvý je mršinou („Také ty budeš jedenkrát / mršinou zemi svírat, / tlačit ji k růstu / mít ji rád/“), splývá s hlínou a posléze se zemí a jejím lidem („někdo tě bude mít rád / a k sobě vezme si tě, / nejprve hlína, jedenkrát / snad také strom a dítě // a žena s hřívou havraní / a lid té čisté země“). Jak tuto hlínu lze brát do ruky lásku, která však jako květina „rychle vadne“, rychle se rozpadá, umírá. Žít pak je třeba pouze z tohoto dotyku, z dotyku života uprostřed usychání – umírání: „jen ji vem zlehka do ruky, / ať se ti nerozpadne, / vem lásku plnou odluky, / vem ji, vždyť rychle vadne, // a zkus pak žít jen dotekem, / jako bys nikdy neměl, / zkus zpívat v usychání svém, / jako bys neoněměl.“

V každém případě je smrt podmínkou života, nutnou podmínkou „smlouvy“ skutečně prožitého života a lásky („marná oběť upsat se za smrt životu a lásce“, V noci, Ohnice, KV, 115). Smrt je dokončení, doznění,¹⁰⁰ dokonalost: „neboť cosi lidsky dokonalého je dáno všem lidem. Je to to, co nazýváme smrtí, koncem, nebo počátkem, jsme-li věřící.“ (ŽK, 131) Je syntézou, celistvostí, šťastným stavem,¹⁰¹ protože bere víc než čistě fyziologická země, je to „smrt, v níž je svoboda“ (Věrná, Ohnice, KV, 148).

Inflací smrti (ve verších, v době) dochází k jisté její profanisaci, ztrácí na své tajemnosti, vztah k ní se stává cynickým a skeptickým. Ve Vánoční (Scestí, KV, 240) bylo

¹⁰⁰ Srov. b. Doznělá, (Ohnice, KV, 146), kde vedle motivů marné hry, slepoty dominuje motiv mrtvého přítele – doznělého života.

¹⁰¹ Srov. již dříve rozebíranou báseň Už jenom rozsvítit... (ČK, 188-9).

dosaženo právě takové meze („dojedeme tam, odkud již nelze dál“), smrt stala se zvykem („zvládněla v ústech smrt, už zvykli jsme si na ni“), zevšedněla podobně jako náboženství, svátky, jas víry, rovněž jejich „chléb okoral“, čímž ztrácejí svou moc a zpochmurňují. V té souvislosti si lze představit úvahu o smrti duše, jakési další – posmrtné smrti: „Což jestliže věčnost není věčná? [...] Mluvil jsem o eventuální smrti duše, v životě druhém [...] Známe nemoci, které jsou jen duševní. Je možno *ztratit* duši.“ (ŽK, 34-5)

Úzkostná existence čili neustálá konfrontace s hrůzami přítomnějšími než smrt – přebíjí bázeň smrti a pěstuje vůči ní jistou odolnost: Mlha (Cesta k mrazu, KV, 80) symbolizuje smrt a úzkost, přibarvené temnou ženskostí, chtivé se ho zmocnit („Ty, neprostupná, hustá, / dno mého osudu, / mi nastavuješ ústa. [...] ó mlho, mlho zlá, / ruce vztahuješ po mých“). Jeho životem jsou však „studené dveře [...] studené, prázdné domy“, je tedy odolný vůči tomuto zmocnění, chladný, protože smrt – byv „na kříži kraje mého, / na řece rozlité, / na hříčce neznámého“ – už zná, přivykl jí („znovu tě poznávám, ó dávná, znovu znám tě“). V básni Na plný hlas (Cesta k mrazu, KV, 85) jsme dokonce svědky hrdé konsolidace vlastní pozice a protestu proti smrti. Lyrický mluvčí básně se bouří proti smrti a zániku, utvrzuje svůj význam a místo ve světě („Já nejsem prach! Lampa ať za mne svědčí, / lampa a světlo dne.“). „Smrt, luno neplodné“¹⁰² sice „překřičet chce hlas, jenž zní jí cize“, heroická výčitka subjektu ji však přemáhá a „to ona s úděsem se klade do hrobu“, zatímco on vyhláší svou nepoddajnost: „Ó Bože, Bože, slyš, přes všechno otloukání / nebudu dobrá píšťalka!“

2.11 Vina, odsouzení, sebetřýzeň, trest

Zabývejme se nyní ještě vinou, kterou jakkoli již byla pojednána zejména v souvislosti s tématy otce a dítěte, provází několik dalších důležitých motivů – odsouzení (samosoud), výčitka, sebetřýznění a trest. Hlavní vinou je sám život, nikdy dost čistý, čestný a celistvý, aby nebyl prostě lidský a podnětem pro trest. Ten stíhá zpravidla jedince, a to za jeho vlastní chyby, ne vždy zřetelně definovatelné, respektive chyby a viny, které vzal na svá bedra (za ztracenou lásku, náboženskou pochybu, zradu druhého). Odsouzení a muka trestu ovšem mají smysl, jsou spravedlivé a očištné a mohou vést, jak je ukázáno v básni personifikující autorovo rodné město, k posílení víry, což je další z navýsost křesťanských motivů.

Vina a odsouzení je jedním z ústředních motivů První (Elegie, KV, 261). Na jejím počátku se objevuje *děj bolesti* jako nechtěná, nevědomá, nečekaná a ambivalentní zkouška,

¹⁰² Srov. s podobným motivem v básni Zem, říše otvorů... z Ohnice.

bere i dává volnost, život i smrt. Původ této bolesti je ve zradě ženy na básníkovi, současně ale básníka na ní a na Bohu. Intimní drama je povýšeno do náboženské a obecněji mystické roviny. Zrada, jakkoli neurčitá, je provinění a přichází za ně trest, básník však sebetrýznivě viní – sám sebe: „Neviním tebe, že mne zrazuješ. / Já vím, já dobře vím, že přišel trest, / a prázdné ruce své mu nastavuji, / ať bere těm, co braly.“ Trestem je „věčná bolest“, tíživé životní potáčení se „od viny k vině“, v úzkostech, krutostech, hanbě a samotě: „V trafice žádné bolest nerozměníš, / neboť je věčná. Potácet se budeš / od viny k vině, od nepláče k pláči, / od strachu k bázni, od úzkosti k muce, / od krutých stisků, od hanby a špíny / k samotě strašné, která není sama.“ (Zajímavé v jiné spojitosti je, že východiskem pro zrazené a „příliš živé“ srdce básníka je „mimo Boha“ právě prostor „písně, elegie“.) Druhá část básně je nesena motivem odsouzenec na smrt, jeho ortelem je ovšem poprava – vražda – lásky. Tento odsouzenec v posledním přání žádá nikoli – jak bývá obvyklé, ze studu a ohledu na katy – o večeři, nýbrž o polibek, miluje „soucitem děsu“ a jeho láska je nenaplněná, zavražděná. Zabiv svou vlastní lásku a nesa za to věčnou výčitku a vinu, podobá se lyrický mluvčí První elegie Máchovu otcovrahu (pro lásku) a biblickému bratrovrahu (pro žárlivost). Pocit viny je mnohdy natolik zásadní a neurčitý, že i melancholická pijácká impresie Ospalý číšník... (Scestí, KV, 219) může končit znepokojujícím (a vlastně plně nevyslovitelným) tázáním „proč trpíme?“

Motiv sebetrýzně – samosoudu – nese máchovskou báseň Scestí (KV, 227), která nakonec dala titul celé sbírce, i k vlastnímu obsahu básně by se však lépe hodil původně zamýšlený titul sbírky – Karabáč. Lyrický hrdina v sobě má mimo romantismu mládí touhu vykoupit sám svou odvěkou existenciální vinu: „Odevždy souzen byl. Dozrával dlouho v kobce. / Měl čas. A mřížemi se často prodral svit, / krvácející snad. Nemyslí na žalobce. / Chce sebe sama popravit.“ Po takovém záchvatu sebetrýzně však nastupuje pochyba čili nostalgická vůle k životu: „Chce? Neví. Ztrácí se v skomírajícím snění, / dosnutí obláček a mladé ňadro chce“. S touto romantickou mladickou snivostí je však svázán heroismus téže ražby, neboť báseň končí: (chce) „pochopit pacholky, jít zpříma na lešení / a zpívat, zpívat do konce!“ Sebetrýznivých dimenzí mohou nabýt i výčitky, jak to lze pozorovat na mnoha místech Knih i korespondence. Zaskočí třeba záznam v Žíhané (21-22), kde si Orten vyčítá, ba na sebe přímo bere trest za nenavštívení téměř neznámé a nemilované tety, tedy de facto z iracionálních pohnutek. A nejen on se trýzní – v Kamenné kašně (Mé město, KV, 193) personifikovaná Kutná Hora, Ortenovo rodné město (jeho „matka měst“), pije z hran kamenné kašny a zraňuje se o jejich ostří: „Bože, co hran! A Kutná Hora / z *nich* jenom může pít.“ Je proto „věčně“ (tedy věčností?) chorá a umožňuje jí to pochopit a uvěřit, kašna totiž skrývá

„věčný pramen“, srdce města a hlas víry: „Jen zraňována, věčně chorá, / napít se, pochopit. // A uvnitř, v ní, je věčný pramen [...] v kamenné kašně, z jejíchž ramen / vytryskl víry hlas.“ Ten rozeznává „kostely a ulice“, prostupuje chodce, čerpá z „drahé země“ a „doznívá v nebesích“. Sebetrýzní a bolestí se zde dospívá k pevné víře.

V příznačně nazvané Trestné (Ohnice, KV, 143) ve vyčítavé lamentaci Bohu formuluje trest, který pociťuje za své hloubavé „hloubení“ Boha „doprostředka“ a „obráceně“, tedy snad za opovážlivost v dialogu, v pochybách. Vedle pekla v Bohu, nedůvěřivé lásky, nekonečného opakování a touhy zaujme sen o celistvosti: „a jak mne umíš potrestat, / zda peklem, smíš-li se tak zvat, / či láskou, zvou-li se tak rána / před smírlivými večery, / ta rána mlh a nevěry, / nejdůkladněji vyoraná, / či nekonečným opakem, / opakováním zkamenělým, / či touhou letět za ptákem / a snem, být jedenkrátě celým?“ V další strofě poznává, že trestu už se mu dostalo, zčásti vlastním přičiněním, vedle ztráty otce, matky a sebe sama v něm zaujme pochyba o „nebi, jež zapomnělo svítat“: „Sám jsem se už dost potrestal [...] Být na konci, být na počátku / a ztratit otce, ztrácet matku / a ztrácet sebe v srdci svém, / ubývat zvolna jako luna, [...] a ještě nikdy neuvítat / nebe, jež zapomnělo svítat“. Ztrestán je i hříšník básně Prudká (Ohnice, KV, 147), ztrestán (nebo ztotožněn?) je však rovnou (s) „panem Antikristem“: „Žebříňák plný ran pro pana Antikrista.“ Trestu za poznání a hořkou zkušenost („za všechno viděné, za všechno ztracené“) neunikne nikdo („Ty také, lásko má, ty také budeš jeho, / ty také, příteli“) a je jím „hluboká, jediná, nepřerývaná bolest.“ V textu Blahoslavení mrtvů... (Scestí, KV, 251) je Bůh představen jako neslyšný a záludný a jeho trestající „láska“ – současně však láska, kterou nám trestem dává – je rovna „práskání do úhorů“, ¹⁰³ je to láska nejistá, chladná, chvilková a brzy umírající.

2.12 Vykoupení, přijetí, útěcha ve víře a tvorbě

Ve světě tolikerého zla, hříchu, nečistoty, bolesti, úzkosti a traumatizující zkušenosti Orten přirozeně hledá spásu a vykoupení. Podniká různé pokusy, jak vykoupit nejen sebe a hříchy své, ale rovněž lidskost druhých, hledá, jak trýznivý svět obsáhnout, jak ho přijímat a smířit se s ním. V souvislosti s již dříve vystopovanými křesťanskými prvky Ortenovy poezie zaujme v rámci těchto „cest ke spáse“ stylizace sebe (subjektu) jako vykupitele. Nemusí nutně jít o sebe-jedince, o sebe-lyrický subjekt, nýbrž o básníka vůbec, vykupitele protrpěním a vyslovením protrpěného. Podstatné je, že vykoupit lze všechny (a všechno) malé, slabé, nemocné, nešťastné, ba i kající se hříšné, nikdy však nevěřící. Kdo přestane „doufat“, tomu

¹⁰³ „Pán s bičem jde a do úhorů práská, / až zbrunátní, a to je, to je láska.“

básník nedokáže „být hromosvodem“, kdo odpadne od víry nebo k ní zůstane lhostejný, ten zabíjí svého „křtitele“-spasitele. Další možnou cestou je přijetí světa se všemi radostmi i bolestmi spolu se znovuoobjevením cípečku víry a lásky v sobě i v Bohu, cesta paradoxní naděje, vzdorovitě i pokorné, tedy zoufalé vzepětí „víry beznaděje“, jehož vzpurnost – řečeno s Camusem – spočívá právě v onom nesmiřitelném přijetí absurdního bytí. Cestou ke spáse je konečně i víra či alespoň vůle k víře – v Boha, v básnictví, přičemž přese vši důvěru v píseň a poezii se v některých výrazných textech tvorba ukazuje jako marná a slabá, nedostatečně vystihující bolestnou hloubku skutečnosti, víra v ni je tedy podobně jako ta v Boha přecho často provázena pochybou. To ale není prizmatem Kierkegaarda a Ortenovi vlastní záliby v paradoxu nic zlého.

Zásadní je z tohoto hlediska báseň *Divadlo* (ŽK, 193). Svět je zde představen jako brutální divadlo, a to natolik, že přestává být divadlem a stává se realitou, popřípadě je odkryto jako realita: „Barevné lešení. / Na hony dál, než klid. [...] Štvanice. Místo děje. // Rozšavlován a štván, / s nocí v čele i v zádech, / rozečten, darován, / zbit, mrtev v kamarádech, / tak hrám v svém kostýmu. // Na prknech bez kulis / těším se na zimu, / na sních, jenž schová hnis, / to jediné. A dům, / lešení, hrdlo, provaz. // Chuť zbořit pódium. / Pro všechny. Pro mne. Pro vás.“ Brutalita divadla spočívá v neklidu, úzkostnosti, odcizení a fyziologickém zhnusení, které jsou jeho zásadními rysy. Subjekt se opět stylizuje do role vykupitele-buřiče za lepší svět, za pravdu a krásu, a má „chuť zbořit pódium“ tohoto „divadla bolesti“¹⁰⁴ a zachránit tím sebe, blízké a vůbec všechny. Tato spása však nutně obsahuje aspekt sebevraždy trýzně a smrti spasitele, uvědomíme-li si motiv hrdla a provazu z předposlední sloky, jakož i bezprostředně následující pódium, tedy jeviště pod herci-sebevrahy, loutkami. Ti si eventuelní vzpourou podkopávají oběšeneckou stoličku, nejisti si úspěchu, neboť zůstanou viset – v rukou loutkáře? Díky tomuto sklonu k sebezpochybňování a sebeironizaci je však Ortenova poezie uchráněna přílišného patosu. Motiv ztotožnění se s Kristem-vykupitelem nacházíme také v básni *Vidění* (MK, 142-3), analyzované již v souvislosti s tématem otcovství a synovství. Píseň (Scestí, KV, 247) vyslovuje touhu po převzetí břemene, „vzítí na sebe tíhu“, po vykupující úloze ve prospěch slabých, slepých a němých, po tom, aby byl „za oči slepé, / vidomý“, aby „za ústa němá, / promluvil“, aby „byl štítem lásce“ nešťastné.

V tónem takřka reynkovské básni *Křtitel* (Ohnice, KV, 178) je naproti tomu vykoupení nejisté – ovšem jen pro naši nevíru. V názvu a závěru je odkázáno ke křtiteli, tedy komusi, kdo je příkladem víry, šíří ji a zasvěcuje v ni, křtí. V básni však jako by byl slovu

¹⁰⁴ Por. studii Jiřího Trávníčka *Divadlo bolesti*, in TRÁVNÍČEK, Jiří: *Poezie poslední možnosti*, Praha, Torst 1996, s. 19-36. (kde ovšem z této básně necituje).

„křtitel“ nadán ještě jeden význam – ten, kdo je křtěný, „křížem křtěný“ (a etickou hloubkou svého utrpení tak „křtí“ – získává – další), v čemž nelze nespátrovat možný symbol Krista, držícího arcí nebe. Je však jaksí sláb a zpochybněn, neboť nebe, které „bolestnými rameny nese“, padá. Po pádu se věřícího zmocňuje nedůvěra a lhostejnost („Zvedneš? Necháš. / Půjdeš mimo.“), zpochybnění a slabost jsou však zradou, již lze dvojznačně rozumět jako zradě zradou, zradě věřícího na „křtitele“ pro pocit zrady „křtitele“ na něm: „Zmije! Cáre! / Stará vlečko / pro sny staré! / Zmije! Tečko, / koncuující smrt!“ Tyto pochybnosti jsou provázeny utrpením („Křtěný na kříž“) a strachem („Řeka strachu / do mne vlévá se.“), křik proti „křtitele“ jako by padal coby trest „na maličké“ a dusil je, svět se stává „místem pro blesk a hrom“. V závěrečných dvou slokách nadchází sugestivní apokalypsa, která dotvrzuje, že vinu na slabosti a pádu „křtitele“ nesou právě věřící svou pochybou a nevírou, ti, kteří mu „v malé chvíli“ utřali ruce a „ustlali mu do země“: „Propadá se. Dosud celý. / Volá, zdá se, / na anděly: / Kde jsou ruce mé? // Nejsou, byly, / utřali je, / v malé chvíli / ten, kdo žije, / do země ti ustele. // Není, není křtitele!“

V Bouři (Cesta k mrazu, KV, 90), která je jakýmsi apelem na závěr Cesty k mrazu, nastává bouře po tichu, kdy mlha (symbol smrti) „tancuje a padá na Čechy, / na Čechy lehce spící“. Je to vypjatá situace, kdy básník přijímá úlohu vyslovitele slabého, zahozeného, poničeného, ale tím vzpurného, hromadícího sílu k vykupující promluvě („hlas jednou promluví, vylétne ze zámlky“). Za všechny sobě podobné prohlašuje: „chceme být hromosvody“, to ovšem jen s nezbytnou oporou ve víře a důvěře soukmenovců, krajanů („a vy musíte doufat“).

Z hlediska zmiňované klíčové „víry beznaděje“ stojí v popředí dvoudílná báseň Noční (Ohnice, KV, 149). Jako mnohé jiné Ortenovy básně se počíná reflexí tvorby. O půlnoci se v lyrickém subjektu probouzí a vyčkává „půlnoční slovo“, „spící dílo“, které ho obléká v „rubáš básně“. Stejně v něm čeká i „víra beznaděje“, „úžas obnažený“, překvapivě „smích“ („prostě se směje“) a „stud a krev, krev z ženy“, tedy symbol nečistoty či hříchu, záhy aktualizovaný v motivu špíny a „hrůzy z ní“, poznávacích to znamení lidí. Podstatné je ale nepoddát se, což je ztotožněno s vůlí vyslovit, „jen nemlčeti za takových nocí“, „nedrkatati tmou“, neztratit touhu po plodech, jakkoli by měly být nečisté a marné („Mít touhu aspoň po ovoci, / a třeba prohnitou a třeba červivou.“), zůstat bdělý i v úzkosti a nesvobodě – a ani v propasti nezapomenout na naději mateřského bezpečí a víry: „Na střepch volnosti své tábořiti. / Udržet stráž v tom strašném ležení. / A když se tělo do propasti řítí / a ještě, ještě tíhou prohýbá se, / maminku hledat ve věčnosti zase, // tak čeká víra beznaděje.“ Ve druhé, méně výrazné části – rozmluvě s bratrem – překonává básník romantickou „dálku“ dětství a

chlapectví, nastal moment, kdy „zazněla báseň, zveršovaná / mistrem, co Drsný se zve“, křtící ohněm bratrství a věrnost lyrického mluvčího a adresáta. Jedinými pevnými body jejich světu jsou smrt (již „nelze zabít“) a duše jedince („duši rozmetat nelze“).

Báseň Odnikud (Ohnice, KV, 170) začíná sugescí útěšné iluze nicoty – stavu po smrti: „Odnikud, to je ráj, / to čiré blaženství, [...] ta sladká nicota, / to věčné povívání, / ta vrata do světla, / jež neuvidíš ani.“ Ta je v následujících slokách znejistěna. Z téže nicoty totiž zřejmě vyvěrá i „stud“ a „červená bolest“ raněného života, raněného „vojáka tmy“. Toto „obtěžkávání krvácející země“ raněným je naplněním „živé slávy všech zemřelých“. Ve třetí části – při vědomí tohoto rozporu – pak zaznívá otázka, jak je možné propojení nicoty a oné „živé slávy“ mrtvých: „Kdo uzdraví nám hrud', / kdo zkrásní ošklivé, [...] odkudsi, odnikud, / až konec zakýve, / až budem věčně spát / ve světle bez kahance?“ Odpověď a naději na „zútulnění“ nicoty spatřuje v osobě matky, chladivé vodě, pokoře a poezii: „Zeptej se maminky. / Zeptej se chladné vody, [...] Zeptej se čekání. / Zeptej se básníka.“ Konejšivé jsou tedy konstanty Ortenovy poezie. V Básni naděje (Ohnice, KV, 181), kde těžké je nést kříž a krásné je ho donést, tkví paradoxní spása „ve věčné bolesti“, personifikovaném kříži, jež musí člověk přijmout a snášet, kdy on bude jako strom plodit a zelenat se. Naděje však není ztracena, neboť ještě je „láska v nás pod strašným obrazem“, běží tu tedy o konečné uvěření v člověka, podobné tomu v Boha z finále Jeremiášova pláče. Paradoxní naději v nesvobodě čteme i v básni Mnoho něhy (MK, 66) „znám míti rád svou klec – jedinou naději“.

V závěru temné básně kruté metaforiky Jak jinak (ŽK, 194) se ozývá nezvykle burcující tón, takměř démonický, když stín generála mrtvých – vbit do země – vyšlehává plameny, potíraje zbabělost živých, těch unikajících ze života: „Do země nádvoří stín mrtvých generála / byl tmou a hřebíky pevně a tvrdě vbit. / A přišli hrobaři a hrob mu vykopali. / A vzňal se oheň tvůj, tvůj oheň, jenž mne spálí, / když budu zbabělý a zapomenu být.“ Také v Básni nové slávy (Ohnice, KV, 175) je vzýváno k revoltě za vítězství „nové slávy“. To však může být zaručeno jen bolestnou a úzkostnou zkušeností,¹⁰⁵ poznáním a vzepřením se smrti. Některými vykladači byla báseň (dez)interpretována jako prozření k socialismu (Březovský), mnohem podstatnější je však její náboženský zápal,¹⁰⁶ který nemůže nepřipomenout vykupitelské pojetí ruského roku 1917 například v dílech Alexandra Bloka.

A konečně – je spásou tvorba? Lze východisko hledat mimo víru též v písni (ve víře v píseň)? Citujme ještě jednou obsírněji z Halasova ortenovského textu, který toto vyznění

¹⁰⁵ „My smrt jsme poznali a tebou popřeme ji, / bolest, tu bolestnou přípravu na naději, / do rukou dáme ti, jež soucitem se chvějí.“

¹⁰⁶ „A láska naše ví, že boj, ten boj náš svatý / ty slavně zrytmuješ, ty, krásný, odpočatý, / ve velkém poznání až strháš s duší šaty.“ – tedy svatým bojem budou obnaženy, očištěny duše.

přináší: „Ano, láska, čistota a soucit, to bylo celé bohatství jeho poutnického i básnického uzlíku na cestách k mrazu. Postával s ním za branou úzkosti u trhlín noci ve sporu duše s tělem, vyhlížeje dobu bláznění, čekaje ve světě, zběhlém ode všeho, co měl rád, na onu spravedlnost, která se sbírá v mracích našich. Chtěl živou mocí pro tuto svoji nezřízenou lásku být vpuštěn do nitra věcí, životů a dějů, aby poznal, čím se radují a čím se trápí, žádaje o velké oči strachu, aby lépe viděl ‚očima za očima‘, a statečný bázní svou hledal slova babicí v třesech žádostí, ta slova, nezastírající naše nepochopení, ta slova, krásnější věci, chtěje tak touhu uzdravit veršem svým.“¹⁰⁷ Podobně – ačkoli s jedním „ale“ na závěr – vyznívá ve prospěch tvorby také text Poznámka k jedné myšlence: „Brániti se utrpení. Je zlé a není očištné. Taková poezie, která si v něm libuje a nehledá z něho cestu ven, je ošidná, je lživá. Každé dobré umění, vzývající smrt, děsící se smrti a jejího bratra, bolesti, je protestem a bojem proti ní, protestem ovšem marným, ale marným s jakousi nepostihnutelnou nadějí, protože nevíme. Protože jsme strašlivě bezbranní před sebou samými i před těmi, s nimiž je nám souzeno žít. / Dobří básníci osvobozují slova. Sebe však osvobodit nedovedou. Snad tudy vede nějaká cesta. Ale kudy?“¹⁰⁸

Diptych Co mi řekl kanárek (Ohnice, KV, 122) a Co jsem odpověděl kanárkovi (tamtéž, 123) vyznívá pro smysluplnost tvorby nejistě. Na jeho počátku se opět zdůrazňuje protiklad světa člověka a kanárka, který je zde v roli rozmarné věci, eliptický, útržkovitý text plný pochybností pak pokračuje otázkami: Kanárek se ptá po své úloze – místě ve světě, po svobodě („Svoboda, myslím. To jsou mříže?“) a smyslu činnosti („A ty? Co píšeš? Pro jinam? / A pro jinde mé živé tíže?“). V následné odpovědi zazní snaha umlčet kanárka a učinit ho nepřislušným ptát se („Tvé drápky jemné / nestačí na rakev.“), snaha získat jej na svou stranu a vyzvat k pomoci v pokorném, přeci však nesměle smysluplném „schraňování slov“ – psaní: „Pomoz mi. Schraňuj se mnou slova. / Netluč se tolik o stěny. / Jsem jako ty. Jsem z Kanárkova. / Pro marnost zrozený.“ Také v Třetí (Elegie, KV, 267n) tvorba v posledku selhává. „Do krajin bezčasých, kde *mizí přirovnání*“ byl sice ještě „bolestně prozpíván“, dále už ale „nahým nitrem svět je třeba ze tmy rvát“, tam „nelze propasti již s pádem rýmovat.“ Nedokáže tak vystihnout plnost utrpení. Na konci ovšem po pasážích hořké rezignace nad zrádností a falší světa zaznívá smířlivý tón a dokonce naděje: „Po ničem neptej se a dej se převézt. / A zaplať poplatek. A mlč. A nad hladinou / nehledej pravou tvář své dávné bolesti. / Už brzo vystoupíš a loď se zase vrátí. / A půjdeš kupředu, všim vzadu podveden. / Così je

¹⁰⁷ Halas, Imagen, 352-3.

¹⁰⁸ Text vyšel v Kritickém měsíčníku IV, 2, s. 95; cit. podle Ars poetica, 390. V neustálém životním napětí spatřuje Orten – na jiném místě (ŽK, 90) – dokonce sílu: „Býti dojat, jak je to málo! Jak to nestačí! Jak to kulhá! Oč víc je proti tomu ono silné ‚býti napjat‘!“

před tebou. Je pozdě umírat. / Rozvědky obzoru říkají, že jde den.“ Místo důvěry v dílo tedy přijetí skutečnosti tak, jak jest.

Více naděje je dáno v Deváté (Elegie, KV, 286n), v jejíž druhé části básník jako by se umíráním a chřadnutím přenášel do minulosti, do vzpomínek, žehnal se s životem poděkováním za vše,¹⁰⁹ na samém jeho konci však zvolává: „Ale ještě nesmím. Nesmím! [...] dosud cítím verše, dosud zní má řeč, / řeko, řeko lásky, počkej, neodteč!“ Ve verších, lásce i „ještě nedopitém džbánu touhy“ spatřuje smysl a naději dalšího života. V závěru elegie, kde vzpomíná na bratra a společnou četbu básní dotvrzuje, že odchodem, rozloučením nic nemizí, že i zaniklé a ztracené může naplňovat, ať už jde „všelikou hrůzu“ nebo „všeliké štěstí“: „Odcházím nyní ze svých elegií, / loučím se s nimi těžce, jako loučil jsem se / s tebou a se vším, co mne opustilo, / tu ale cítím, že jsem stále plný / opustivšího, pranic nezmizelo, / dotkni se, chceš-li, nahmátneš, jak trvá / všeliká hrůza a všeliké štěstí...“ Ve shodě s tím lze i málo jasnou „mladší sestru bolesti“ z poslední strofy vyložit jako další, novou bolest, neboť i ona po konci trvá, s odchodem jedné přichází druhá: „Nu ano, sbohem, za děj bolesti té, / jejímiž mistry chtěli jsme se státi, / vědomí konce беру, neboť končí, / vchod otevírá svojí mladší sestře, / aby teď ona chopila se žezla / a jala se náš život formovati.“ A to opět dává prostor jak úzkosti, tak naději.

2.13 Závěr: Existencialismus v Ortenově díle?

2.13.1

Závěrem se pokusme o konfrontaci zjištění, jež nám poskytla interpretační analýza Ortenova díla v předchozích podkapitolách, s filozofickým a literárním existencialismem. Podobný pokus provedli, pokud je mi známo, explicitněji zatím tři Ortenovi vykladači. V čele s Václavem Černým to byli Josef Kocián a Bohumil Doležal.¹¹⁰ Jiní autoři ortenovských studií se existenciálních aspektů nedotýkali vůbec, nebo jen nepřímo. Křížková a Ornest básníka vykládali s důrazem na intimně-traumatické pozadí jeho díla, Grossman k němu přistoupil analyticky se závěrečným zdůrazněním étosu této tvorby, Brousek s ohledem na jazyk a formální prostředky. Sám Orten se hrdě hlásil k prvnímu jmenovanému: „Dostal jsem

¹⁰⁹ „tu bych, umíraje, řekl jenom: díky, / díky za všechno, co nebylo i bylo, [...] děkuji ti, země, v které spočinu, / za skvělý hlad červů, pro nějž žijeme.“

¹¹⁰ V případě prvního jde o Druhý sešit o existencialismu. U zbývajících dvou pak o následující studie: KOCIÁN, Josef: Jiří Orten. Praha, ČS 1966; DOLEŽAL, Bohumil: Svět Ortenovy poezie, in Netrpěná literatura. Ed. P. Šrámek, Praha, Torst 2007, s. 58-66 (dále jen: Kocián, resp. Doležal).

dnes do ruky první (či lépe druhý) skutečný referát o tom, co píšu, který napsal Václav Černý. Ví a poznal, co znamená můj pohled, slyšel dobře mé verše. Protože vím, jak vzácný je dnes jeho hlas, mám z něj velikou radost a jsem mu velmi vděčný.“ (ŽK, 199-200) Je však nezbytné poznamenat, že nešlo o Václava Černého-autora Sešitů o existencialismu, v nichž se ponejprve objevil jakoby dodatek týkající se existenciálního potenciálu Ortenovy tvorby, nýbrž Černého-recenzenta,¹¹¹ který přesvědčivě odkrývá základ básnickovy poezie v téměř psychoanalytickém zachycení soukromého traumatu, podtrhává roli matky, smrti, dětí a dětství, úzkosti a úniku. Předně je tedy třeba si uvědomit, že jakkoli je možno Ortenova tvůrčí východiska považovat za existencialismu vlastní, jejich poetické a filozofické „realizace“ v básnickově díle jsou nekonsekventní a často vzdálené až do existencialismu protichůdných pozic. „Orten však není filosofujícím básníkem, ani filosofem s talentem umělce. [...] Filosofická zamýšlení jsou u Ortena rovnomocnina prožitku,“¹¹² píše Kocián a minimálně s první částí tohoto lehce vágně formulovaného soudu lze souhlasit.

2.13.2

Ponecháme-li stranou malou relevanci a formulační nepreciznost Kociánovy monografie, jakož i rozsahem příliš omezený text Doležalův, držíme v rukou vlastně jediné zpracování Ortena-existencialisty – Černého Druhý sešit o existencialismu. Shrňme a konfrontujme nejprve jeho vývody se zjištěními předchozích pasáží: Subjektivnost a konkrétní založení Ortenových básní už bylo mnohokrát vysloveno, Černý je dokonce považuje za „přímé odrazy existenčních zážitků“, neupíraje tak roli ani válce (dobovému otřesu, „mezní situaci“ národa), ani osobnímu – zvláště milostnému – neštěstí. Je však namístě přiznat si, že Orten tyto konkrétní události reflektoval, jmenovitě jde-li o poezii, jen velmi náznakově, symbolicky, leckdy dokonce hádankovitě. Svými Knihami a prózami však jako by současně pootvíral vrátka a vrhal na nejasné metafory básní více světla. Za výsostně existenciální považuje kritik Ortenovu dvojí samotu – dobově podmíněnou, vnucenou, a tu zvolenou. Obě mají hloubku a patos Unamunova: „jsem-li tedy na světě sám a jsem-li jediným duchem, který jej obývá, musím udělat všechno to, co by nebylo vykonáno, kdybych já nežil.“¹¹³ Existenciální východiska shrnuje následovně: „Takové jsou tedy Ortenovy pozice: zmučenost a mučivost doby; slepota naší lásky v ní; jediná zakotvenost subjektu v sobě samém; osamocení a zjedinečnění člověka; osobní, konkrétní poměr k lidem: ne lidstvo,

¹¹¹ Srov. ČERNÝ, Václav: Karel Jílek: Cesta k mrazu, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 665-67.

¹¹² Kocián, 25.

¹¹³ Cit. podle Černý, 102.

nýbrž člověka-druha!; nutnost ‚čistoty a studu‘, vnitřní autenticity; absolutní odpovědnost za sebe. [...] pocit osamocení [...] rozvíjí [...] konsekvenci aktivně etickou – *proto*, že jsem *sám*, musím vykonat věrně, co na mně jest, jsem na to *sám*.“¹¹⁴ K nim dodává ještě výčet konkrétních existenciálních motivů, v nichž spatřuje „substanci“ Ortenova díla (zazdění, tma, samota, kruh, slepota, klíč, vězení). Dále podtrhává úzkost,¹¹⁵ pocit osobní zbytečnosti, traumatizující pohled druhého a pojetí viny jako presupozici nového obecně lidského mravního řádu. Závěrem prohlašuje Ortenovu poezii za eticky silnou a samého básníka za „světce bez Boha“. Mravní heroismus ostatně zdůraznil i Kocián, ztotožniv v závěru své práce Ortena s camusovským Sisyfem.¹¹⁶ V žádné z výchozích pozic se Černý principiálně nezmýlil, některé z nich však („jediná zakotvenost subjektu v sobě samém“, „absolutní odpovědnost“ či ona „aktivně etická konsekvence“) jsou spíše kritikovým zbožným přáním, poněkud nadinterpretací. V některých textech lze jistě vystopovat tíhnutí Ortena k těmto postojům, kdyby je však pevně zaujímal, nebyly by u něho přeci tak mocně reflektovány (jakkoli ve vztahu k subjektu) mezilidské vztahy, ať už ve fázi upevňování, nebo hledání či ztráty. Byv zakotven v sobě neprojevoval by tolik pozornosti matce, nesetkali bychom se u něj s tolika prosbami, invokacemi a lamenty, jejichž adresátem je Bůh, nepociťoval by lítost a vinu vůči nenarozenému dítěti ani otci. Orten mnohem spíše hledal než jednal, řečeno s Doležalem, „poezie je mu spíš polem, na němž řeší svou existenci“, nikoli tedy polem, kde ji vyřešil. Ze stejného důvodu i motivy, které vypočítává, a formy úzkosti jsou pouze polovičkou skutečného počtu. A jakkoli výstižně zachycuje lidsky silné východisko ve „víře beznaděje“ a přijetí absurdní reality a viny, záměrně přitom potlačuje onu minimálně vůli k víře v Boha a sázku na „píseň“, tvorbu. Má na to však jako interpret právo a bylo patrné, čím a z jakých pozic tyto aspekty nahrazuje.

Podívejme se nyní zhuťněle na další, zatím nezmíněné, souvislosti s existencialismem. Jedním z hlavních rysů existencialismu je vůle k bytí beze lži, požadavek nezfalšované skutečnosti, odmítání klamných idealismů a úniků různého druhu, což u básníka vše vystupuje, vedle toho i odpor k zradě, nikdy však zcela nezapomíná na svou slabost, jež ho sužuje, a tak se fakticky mnohem víc (než moralizuje) potýká s vlastní vinou. Úzkost je podrobována analýze, Orten se snaží dopátrat podstaty úzkosti podobně jako Kierkegaard v nesrozumitelnosti reality, Guardini ve vědomí konečnosti a Marcel v rozbití a odcizení světa a člověkovy pozice v něm. Odtud tolik negativní sebezpytavosti, tedy vlastně duševní

¹¹⁴ Ibid. (zkráceno).

¹¹⁵ Tuto úzkost široce rozvíjí: úzkost národa v dané historické chvíli; úzkost jako závrať pocitu lidské existence vůbec; ontologický význam úzkosti, plynoucí z nesrozumitelnosti stvoření, je-li chápán „svět jako krutá hříčka svého Pána“.

¹¹⁶ Kocián, 74.

sebetrýzně. Objevíme u něho i úzkostný kafkovský sen, výjevy bezmoci a fragmentárnosti, bez jistoty konce. Samota a prázdnota nejsou u Ortena totožny se sartrovskou nicotou ve smyslu chybění něčeho, leč mnohem spíš chyběním čehokoli, jsou následkem vydědění a izolace lhostejností okolního světa, Orten si ve vnitřním exilu píše cosi do Knih, cosi, co nikdo nečte a co nikoho nezajímá. V tom je jeho pozice hluboce úzkostná. Mnohokrát zdůraznil, že je bez čtenáře, jakého by si přál. Má tvůrčí volnost, ale ta je mu k ničemu, nese odpovědnost za svá díla, chybí jí však ono „vůči“. Motivy nepostižitelnosti sebe sama (u Ortena spíše vlastní nevyzpytatelnosti, a to většinou uvědomělé až zpětně), neznalosti a odcizení vlastního těla (to pouze okrajově v souvislosti s pojetím nečistoty, mnohem víc se však jedná o tělo obecně), jakož i zvěčnění člověka, zvláště ve smrti, jsou v básníkově díle přítomny. Podobné je to s cizotou a nepoznatelností druhého, což je dokonce jedním z nosných momentů celé Ortenovy tvorby. V potaz vstupuje hlavně otec a dívka-milenka, pojetí této nepoznatelnosti je však buď expresivně citové (případ dívky), nebo plné tíživého vědomí a marné snahy o pokání, tedy blízké křesťanskému (případ otce). Jiným „druhým“ ale téměř plně rozumí (matka, bratr, děti) – „má“ je. Úzkost „být viděn“ (ač o něm Černý píše) spíše chybí, dalo by se snad naroubovat na trauma „špatného herce“, který nedokáže hrát v oné „hře doopravdy“, uznáme-li je pro Ortenovo dílo za platné. S nepřekonatelnou cizotou druhého souvisí další silně reflektované téma – nemožnost lásky. Sartre píše, že druhého můžeme buď evidovat, nebo se ho zmocnit, čímž jsou jakýkoli hlubší cit či poznání pacifikovány.¹¹⁷ Orten však cítí, že nikdy nemůže najít skutečný kontakt a spojení s druhým pro jejich (i svou) zradu a nečistotu – a také proto, že mu – v případě dívek – nemohou nahradit matku. Ateistický existencialismus hlásá nemožnost existence Boha, protože pouze bez něj přejímáme plnou odpovědnost za svůj život a svět a naše existence se projektuje jako svoboda („být člověkem znamená směřovat k tomu, abych se stal bohem“¹¹⁸). Tato premisa pro Ortena neplatí: Jakkoli o Bohu mnohokrát pochybuje, nikdy jej ale neodmítá zcela; ostatně ono pochybování je nejčastěji vedeno prostřednictvím dispute s Ním. Z básníkovy tvorby neplyne ani subjektivní pojetí hodnot, jaké hlásá například Sartre. Ve sporu o ně by byl bližší Marcelovi, který míní, že hodnoty, stejně jako bytí, nelze volit, lze je jen uznávat. Camusovská vzpoura proti absurdnu, neboť „neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním.“¹¹⁹ Sisyfovo vítězství – neustávající a de facto šťastlivá snaha dostat se na vrchol, která „stačí zaplnit lidské srdce“, se u Ortena dá nalézt, přímé vzbouření se proti absurdní,

¹¹⁷ SARTRE, Jean-Paul: Bytí a nicota. Přel. O. Kuba a M. Petříček, Praha, Oykoimenh 2006, s. 440-1. Dále srov. *Ibid.*, 363.

¹¹⁸ ANZENBACHER, Arno: Úvod do filosofie. Přel. K. Šprunk, Praha, Portál 2004, s. 328.

¹¹⁹ CAMUS, Albert: Mýtus o Sisyfovi. Přel. D. Steinová, Praha, Svoboda 1995, s. 162-3.

úzkostné a nesmyslné realitě se však u něj uskutečňuje jen velmi zřídka. Mnohem silnější je křesťansky pokorná vůle absurdno přijmout, zvítězit nad ním přisvojením si, smírem, tak, že je počnu chápat jako svůj úděl. Tedy přijetím úzkostné svobody, přijetím břemene utrpení, jako když Guardini pod vlivem Kierkegaarda (a ten pod vlivem romantismu) navrhuje vzít na sebe utrpení a titánsky je nést až do konce, jedině tak je možno stanout v nefalšované skutečnosti. Týž křesťanský nádech nese vyrovnání se s neustálou možností smrti jejím přisvojením si. Jejím neustálým vzýváním se Orten připravuje na smrt, která může přijít kdykoli, mění tedy smrt v „očekávanou“ a jeho vlastní, neodcizenou. Snad i zde pramení častý obraz smrti jako rajského, klidného stavu podobajícího se vlastnímu prenatalnímu stavu, sepětí s matkou, které je Ortenovi nejvlastnější. A konečně Jaspersova idea mezní situace coby základu pro vykoupení, mezní situace rodící stesk po transcendentnu, kdy uvědomit si možnost beznaděje vůbec a následně ji analyzovat, uchopit ji, může být překonáváním světa a tedy obdobou vykoupení. Jinak řečeno, vykoupit se lze vlastním utrpením a jeho záznamem, reflexí.

2.13.3

Stali jsme se svědky toho, že existencialismus, ač jsou mu výchozí pozice i duch leckterého dalšího uchopení těchto pozic odpovídají, není jedinou morální filozofií Ortenova díla. Vstupuje v něm do konfrontace se silným duchovním étosem Starého zákona, z konkrétních inspirací uveďme Jeremiáše, Jóba, Žalmy, Přísloví a Genesis (a z ní prvotní hřích, vyhnání z ráje, Mojžíše, dialogický a polemický vztah k Bohu, žánr intimní modlitby, litanie, žalmu). Starý zákon mezi náboženskými prameny Ortenova díla specifické postavení již jen proto, že jde o konstitutivní knihu víry celistvé, ještě nerozdělené na křesťanství a judaismus, což pro básníka, asimilovaného žida, nemuselo být bez významu. Nutno však přiznat, že silnou pozici mají i některé motivy vyhraněně křesťanské – novozákonní (Kristus, vykupitel, „křtitel“, apokalypsa), ba katolické (kult Matky Boží – Panny Marie – a jeho souvislost s pojetím vlastní matky). V návaznosti na poslední jmenované si nelze nevšimnout Ortenovy četby. Již od samých počátků jsou v ní velkým dílem zastoupeni katoličtí autoři, z nichž mnohé čte soustavně a opakovaně a pořizuje si z nich výpisky. Ze světových jsou to zvláště francouzští a angličtí (Jammes, Bernanos, Mauriac, Barbey d'Aurevilly, Pourrat, Péguy, Claudel, Bloy, Hello, Chesterton, F. Thompson, ale i Renan), z našich zvláště spirituální básníci (Durych, Zahradníček, Deml, Lazecký, Kostohryz, Renč, Bochořák aj., ale i Bridel a Březina, kterým se Orten zabýval rovněž v sekundárních pramenech – Deml, Chalupný).

Orten je tedy příliš křesťanský, příliš svázán s Biblií, křesťanskou teologií a etikou, ba katolicky obřadní, než aby mohl být spojován s ateistickým existencialismem sartrovského či camusovského typu. Nadto „Žid Ohrenstein“ paradoxně vytvořil esteticky i eticky přesvědčivější spirituální poezii než valná většina tzv. spirituálních básníků té doby. Jako jeden z mála o Boha skutečně bojoval – v sobě a proti absurdní době, přesvědčen, že objeví-li ho v sobě, spasí ho svým dílem i pro člověka. Ve „světectví“, které mu připisuje Černý, je hodně pravdy, leč není to „světectví bez Boha“. Člověk v Ortenově poezii není „Bohem opuštěn“, neopustí-li ho sám, a dokonce ani to není plně zaručené. Bůh, ač vzdálený a jakoby netečný zneklidňuje a vybízí k dialogu, je to Bůh křesťanských (pre)existencialistů: „Věřiti v Boha znamená toužiti, aby byl, a znamená to také chovat se tak, jako by byl; znamená to žítí touto touhou a učiniti si z ní vnitřní vzpruhu všeho jednání.“¹²⁰ Její počátek a nejautentičtější prožitek bývá spatřován v bezmoci, zoufalství a samotě, Bloy říká: „Čím blíže jsme bohu, tím jsme osamělejší. Je to bezmezný prostor samoty“;¹²¹ Šestov o Kierkegaardovi: „On však nenáviděl a proklínal svou bezmocnost se vši vášní, jaké jen je člověk schopen. Není toto snad již první ‚pohyb‘ víry? Není toto sama víra? Skutečná, pravá víra?“¹²² A skutečně, Kierkegaardovi je Bůh nepřítomný, bezútěšný a neslitovný („Veliký jest můj žal, bezmezný; nikdo jej nezná kromě Boha na nebi, a ten mne nechce potěšiti; kromě Boha na nebi, a ten se nechce smilovati.“¹²³), nepřilíš zajímavý se o člověka, který je pro něj „nic, méně nežli nic“, nicméně jest (Bůh i člověk). Člověk je „odkázán sám na sebe a na svůj poměr k Bohu.“¹²⁴ Je pak přirozené, že „Kierkegaardovo křesťanství nepřináší osvobození od strachu, úzkosti, od pocitu permanentního ohrožení. Je evangeliem utrpení, náboženskou formou projevu disharmonie mezi ideálem a jeho realizací, esencí a existencí, nicotou a bytím. Je ideologií izolující lidi od sebe.“¹²⁵ Z toho vyplývá absurdní a paradoxní charakter jeho víry, což zároveň není špatné označení pro víru Ortenovu – paradoxní víra.

¹²⁰ de UNAMUNO, Miguel: Tragický pocit života v lidech a v národech. Přel. J. Zaorálek, Praha, R. Škeřík 1927, s. 139.

¹²¹ Cit. podle KOSSAK, Jerzy: Existencialismus ve filosofii a literatuře. Přel. R. Vyhlídal, Praha, Svoboda 1978, s. 200 (dále jen: Kossak).

¹²² ŠESTOV, Lev: Kierkegaard a existenciální filosofie. Ed. I. Mesnjankina, přel. různí, Praha, Oikoymenth 1997, s. 93-4.

¹²³ Cit. podle GUARDINI, Romano: Těžkomyslnost a její smysl. Přel. F. Pastor, Olomouc, Votobia 1995, s. 10 (dále jen: Guardini). Citát je z Deníků I.

¹²⁴ Cit. podle Guardini, 28 a 25.

¹²⁵ Kossak, 77-8.

2.13.4

Ani křesťanstvím se ovšem škála myšlenkových a poetických inspirací nekončí. Vedle Bible na Ortena mocně působí prvotní mytologie reprezentovaná lidovou slovesností – písní, pohádkou, říkadlem. Dále lze vystopovat prvky idylismu, realizovaného sklonem k útěšnosti a alibismu a ovšem i dětsky naivnímu vidění světa. Rozpornost Ortenovy básnické osobnosti možno dobře pozorovat na pojetí nesmrtnosti, kde dochází ke konfrontaci idylismu s téměř katastrofismem (spíše barokního a expresionistického než existenciálního ražení). Ve své poezii sice představuje smrt jako ideální lůno, působí mu však úzkost a zneklidňuje ho. Celý čas se s odsouzeností člověka k smrti snaží vyrovnat a pokouší se o smíření, její pokorné přijetí či naopak vzpouru. Přestože se tedy v Ortenově díle setkáváme s mnoha spojnicemi s křesťanstvím a jeho etikou, náznaky víry v posmrtný život se u něj objevují velmi zřídka, mnohem výraznější je existenciální pojetí smrti jako determinanty všeho, tedy děs ze smrti-apokalypsy, konečnosti, zániku a rozkladu je silnější než naděje ve věčnost.

Básníkovu dílo lze nahlížet také prizmatem romantismu. Sílu jeho přítomnosti si uvědomíme zvláště tehdy, pokusíme-li se jej obšírněji vymezit proti existencialismu. V romantismu – a berme jej v této chvíli jako synonymum určité (a výrazné) polohy Ortenovy poezie – je kladen důraz na smysly, bolest (i kdyby šlo o bolest nitra) je spíše fyzická, rozervané je srdce, a to tak, že se nám to obrazně vskutku evokuje, v existencialismu je důraz na myšlenku, na já jako vědomí, jsou-li někde rozpory, pak právě v tomto vědomí, východisko existencialisty není rozervání, nýbrž rozpolcení. Pokud bychom přeci jen srovnávali smysly, pak by romantismu příslušel primát zraku a sluchu, existencialismu hlavně hmat, snad také – v menší míře – chuť a čich. Jeden ze zásadních rozdílů mezi nimi pak tkví v přítomnosti vznešeného. Pro romantickou estetiku vznešeno náleží k určujícím kategoriím, která se nepochybně pod trvalým vlivem Kantovým projevuje jako permanentní podtón např. Schillerových estetických úvah. Romantická krása je tedy vznešená, vznešený je požitek z ní i otřes z hnusu. V existenciální literatuře nic vznešeného naopak místo nemá – jedná se jí o odkrytí, demaskování, „nahý“ člověk není vznešený, všudypřítomná úzkost a smrt také ne, konečné a odcizené tělo už vůbec, existencialismu tedy chybí tento druh patosu, to jest patos sice tragický, ale jaksí teatrálně, svým charakterem nelidský či nadlidský (nadindividuální). Existenciální patos je naproti tomu individuálním patosem úzkosti, tragickým patosem vzdoru coby nouzového řešení.

V impresionistickém vidění, které z Ortenovy poezie nikdy zcela nevymizelo, může zaujmout jeden podstatný moment: Nenáleží totiž impresivnost (imprese) k těm nejzákladnějším rysům poezie, nechápal Orten impresi jako zachycení nějakého zvláštního

aspektu reality, jako vytržení (vždy vlastně „z kontextu“) a současné vržení něčeho do nového, jiného světla, tedy jako *così*, co působí údiv? Abychom dotvrdili pluralitu vlivů, z nichž každý zanechal na Ortenově díle svou – byť sebemenší – stopu, vypočítejme ještě několik snad překvapivých titulů z jeho seznamů četby. Znal například Proměnu „Františka Kafky“ i jeho Zámek, německé expresionisty (Benna, Trakla, Klabunda, Edschmida), povídky Leonida Andrejeva, francouzsky píšící pantheisty typu Giona a Ramuze, Henryho Millera Obratník Raka, Joycova Ullysea i Annu Liviu Plurabellu, Vzpouru davů Ortegy y Gasset, Bohuslava Brouka, přistupují tedy expresionismus, naturalismus, pantheismus, surrealismus, psychoanalýza a ještě další formy existencialismu.

2.13.5

Vraťme se ještě k literárnímu existencialismu, a to jeho „stylu“. Černý se jej ve svém Sešitě pokusil definovat, uváděje mezi jeho hlavními rysy „deskriptivní, krutou a studenou psychologickou analýzu“, „dějovou a myšlenkovou současnost a splývavost“, absurdní znaky, což by vše, přistoupíme-li na epičnost některých textů, Ortenově poezii jakž takž vyhovovalo. S dalšími Černého charakteristikami už se básníková tvorba shodne jen těžko: „antimuzikální a antikoloristická šedivina kronikářského existenciálního tónu“, která se „přímo štítí řečnění, verbální nádhery a patosu“.¹²⁶ Existencialistická literární díla tedy mají – a s tím se shoduje i Camus – antiliterární povahu. Jenže Orten je mistrem formy, mistrem paradoxu, oxymór, kontrastu, básník, jehož poetika jakékoli konzistentní racionální analýze příliš nepřeje. Je zpytující, ale básnický, prostřednictvím obraznosti. Přitom mu však nelze vytknout, že by jeho tvorba byla stylizovaná, strojená či formalistická. Zachycuje-li však již pouhým svým výrazem něco z existencialismu dobře, tak je to šílící úzkost (bližší arci expresionismu) a absurdita světa. A pak onen patos, který je jí nejvlastnější a který Černý pro existencialismus odmítá. Lze se domyslet, že se mu jak v případě „verbální nádhery“, tak patosu jedná spíše o tvorbu odvozenou, neprožitou, bez vnitřní pravdivosti a étosu, jak by totiž jinak mohl z patetika a v tom nejlepším slova smyslu básnického virtuosa Ortena učinit vlajkovou loď českého (ba světového) básnického existencialismu? Pravdou ale zůstává, že se v hrátkách s rýmem, libozvučností či metaforami utápí nemálo textů, z nichž tímto nezbyvá více než demonstrace fantazie a jazykové zdatnosti autora, což existenciálnímu ani žádnému jinému náboji příliš nepřeje.

¹²⁶ Černý, 33-4.

2.13.6

S nevyrovnaností Ortenova výrazu (od naivismu k expresionistickému dramatismu, od naturalismu po velebení čistoty) i nekonzistenci pojetí jednotlivých témat (od něhy k zhnusení, od lásky k nenávisti, od vzpoury k pokoře) jistě souvisí obrovská subjektivita celé jeho tvorby, která představuje Ortenovu psychickou osobnost přecitlivělou – neklidnou, podezřívavou – až hysterickou, tedy plnou paradoxů a libující si v nich. Tento osobnostní aspekt rozhodně nelze při interpretacích nechávat stranou a potvrzuje to mimo jiné fakt, že Orten byl jako tvůrce spíše syntetik než analytik, uvažoval v básnických obrazech a raději citově než rozumově.

2.13.7

Filozofický a etický aspekt Ortenovy lyriky tak má nepochybně jak křesťanský, tak existenciální základ, lze jej přiblížit k pozicím křesťanského existencialismu, se kterým se básník mohl seznámit alespoň v jeho literární podobě – soustavněji četl Bernanose, méně F. Mauriaca, Kierkegaarda znal ze Svůdcova deníku (srov. MK, 290) a kupodivu i z Brandesovy monografie (srov. ČK, 232). Pokud ho tedy vztáhnout k existencialismu, pak tedy k tomu křesťanskému, ke Kierkegaardovi, jehož vztah k Bohu – stejně jako prožitek víry a hříchu subjektivizovaný – byl úzce svázán s pochybností o něm („pochybnost je poražena vírou, tak jako je to víra, která přivedla pochybnost na svět“¹²⁷), dále Marcelovi, z literátů Bernanosovi a Mauriacovi. Pouze na základě existenciálních motivů tak nelze podat koherentnější interpretaci Ortenova díla, aniž by vykladač měl pocit, že cosi významného opomněl. Tímto opomenutím by byl jednak patos intimního traumatu vztahu k otci, dívce a nenarozenému dítěti, jednak hluboce křesťanská etika, obě tyto zdrojnice by v ateisticky existenciálním výkladu musely být upozaděny. Nepřehlédnutelný a významný je v tomto smyslu syntetizující charakter jeho tvorby, vůle k dialogu, porozumění, scelení, vůle k celistvé a stabilní harmonii, lze snad tedy spolu s Doležalem hovořit o několika různých polohách¹²⁸ Ortenovy tvorby

¹²⁷ KIERKEGAARD, Søren: Journals and Papers. Přel. Howard a Edna Hongovi, Indiana, Indiana University Press 1976, s. 399. (Deníky a pojednání) Cit. podle: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kierkegaard> (17. 11. 2011).

¹²⁸ Srov. Doležal, 64-5 (z citace vypuštěny Doležalovy závorky, v nichž uvádí konkrétní doklady svých tvrzení z Ortenova díla): „První polohu bychom mohli nazvat jako existenciální; básník v odsmysleném světě, „z něhož odešel Bůh“, si uvědomuje labilní zakotvenost svého života v počátku, v nicotě před životem, i v nicotě za životem, mezi nimiž je sevřeno jeho čekání. Každá hodnota i hodnota vyslovení se zdá být iluzorní, smysl je jen v nejkrajnějších polohách existence, v nichž si člověk nejúplněji uvědomuje sama sebe (zejména v bolesti). Smrt, konec se tu jeví jako dovršitel, závěrečný, zhodnocující životní akt, podobný význam má i motiv vzkříšení. / Druhá poloha je romantická; je pro ni charakteristická touha po návratu ze životního provizoria, deziluzí do jistota a bezpečí před životem. [...] A konečně třetí poloha, biblická. Je typická hlavně pro závěrečné období Ortenovy tvorby, formuje se však už dříve. Představují ji motiv viny a trestu ve významu takřka náboženském, stejně jako „autokritické“ zkoumání sebe sama.“

s tím, že se tyto roviny neustále prolínají, jsou konfrontovány a probíhají pokusy o jejich smíření v jeden celek.

I přes četné existencialistické rysy Ortenova díla tedy především bude třeba vzít v potaz, že básník existencialismus v jeho filozofické a prakticky ani literární podobě vlastně neznal, přirozeně vyjma jeho předchůdce (arciže teprve zpětně takto označené) a hrstku křesťanských existencialistů, tento myšlenkový proud tak nemohl v jeho díle dojít soustavnější reflexe. Jeví se proto nezbytným, abychom přeci jen vedli hranici mezi existenciálním, které je vlastní každé dobré a působivé poezii, a existencialistickým, které je až příliš spjato s konkrétními „filozofickými programy“ – zejména Sartra a Camuse – a jejich realizací v próze a dramatu nikoli na úrovni poetiky, nýbrž ve filozofickém obsahu. Jiří Orten tak jednou – a nikoli jednou – polohou své tvorby náležel k jeho předchůdcům a soupeřníkům, podobně jako Pascal, Kierkegaard, Dostojevskij, Kafka, u nás Weiner, Halas, Holan (většinu z nich Orten vášnivě četl), neboť existencialismus sice vycítil v sobě i v době, nerealizoval jej však ani jako program filozofický, ani poetický. A je to tak dobře, neboť máje program byl by asi méně existenciální, tedy méně sám sebou.

3 Seznam použité literatury a odborných pramenů

3.1 *Beletrie*

- ACHMATOVÁ, Anna: Modrý večer. Přel. I. Jakubcová, Praha, Odeon 1990.
- BEDNÁŘ, Kamil: Kámen v dlažbě. Václav Petr, Praha 1937. (elektronická verze)
- BEDNÁŘ, Kamil: Kamenný anděl. Praha, Václav Petr 1949. [autorský výbor ze sbírek z let 1937-44]
- BEDNÁŘ, Kamil: Milenka modř. Praha, ČS 1966.
- BEDNÁŘ, Kamil: Sladkost hořkosti. Ed. V. Křivánek, Praha, MF 1987.
- BENN, Gottfried: Básně. Přel. L. Kundera, Praha, ERM 1995.
- BLATNÝ, Ivan: Texty a dokumenty 1930-1948. Ed. J. Trávníček, Brno, Atlantis 1999.
- BONN, Hanuš: Dílo Hanuše Bonna. Ed. J. Valja, Praha, Václav Petr 1947.
- BONN, Hanuš: Dozpěv. Ed. Z. Urbánek, Praha, Academia 1995.
- CAMUS, Albert: Caligula. Přel. A. Šabatová, in Caligula. Stav obležení. Praha, Orbis 1965.
- CAMUS, Albert: Romány a povídky. Přel. M. Žilina a M. Tomášková, in Romány a povídky, Praha, Odeon 1969.
- CAMUS, Albert: Zápisníky 1: květen 1935 – únor 1942. Přel. V. Dufková, Praha, MF 1997.
- DANIEL, Jiří: Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu. Ed. M. Toman, Praha, Torst-Sefer 1998.
- GILBERT-LECOMTE, Roger: Život láska smrt prázdno a vítr. Přel. různí, Praha, Malvern 2006.
- GOMBROWICZ, Witold: Deník I. Přel. H. Stachová, Praha, Torst 1994.
- GOMBROWICZ, Witold: Trans-Atlantik. Přel. H. Stachová, Praha, Společnost pro Revolver Revue 2007.
- HALAS, František: Časy. Ed. F. X. Halas, Praha, ČS 1981.
- HALAS, František: Dopisy. Eds. L. Kundera a F. X. Halas, Praha, Torst 2001.
- HALAS, František: Krásné neštěstí, ed. L. Kundera, Praha, ČS 1969.
- HALAS, František: Životem umřít, ed. A. Stich, Praha, ČS 1990.
- HOLAN, Vladimír: Dokumenty. Eds. V. Justl a P. Chalupa, Praha-Litomyšl, Paseka 2001.
- HOLAN, Vladimír: Jeskyně slov. Eds. V. Justl a P. Chalupa, Praha-Litomyšl, Paseka 1999.
- KAINAR, Josef: Příběhy, osudy a mýty. Ed. M. Pohorský, Praha, ČS 1987.
- MIKULÁŠEK, Oldřich: Křídlovka, in Verše I. Eds. J. Kudrnáč a Z. Drahoš, Praha, I. Železný 1997.

- ORTEN, Jiří: Čemu se báseň říká. Eds. J. Kocián a M. Křížková, Praha, ČS 1967.
- ORTEN, Jiří: Červená kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1994.
- ORTEN, Jiří: Dramata. Recenze a vyznání. Články a reflexe. Ed. M. R. Křížková, Praha-Litomyšl, Paseka-Divadelní ústav 2002.
- ORTEN, Jiří: Hořký kruh: korespondence s Věrou Fingerovou. Eds. J. Víšková a J. Jiskrová, Praha, Torst 1996.
- ORTEN, Jiří: I v blátě snít. Ed. J. Hořec, Praha, Votobia 1999. [juvenilie]
- ORTEN, Jiří: Knihy veršů. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1995.
- ORTEN, Jiří: Modrá kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1992.
- ORTEN, Jiří: Prózy I. Ed. M. R. Křížková a K. Svátek, Praha, ČS 1997.
- ORTEN, Jiří: Prózy I. Ed. M. R. Křížková a K. Svátek, Praha, MF 1999.
- ORTEN, Jiří: Sám u stmívání: básníková korespondence s matkou. Ed. Z. Ornest [O. Ornest], Praha, MF 1982.
- ORTEN, Jiří: Žíhaná kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1993.
- PASTERNAK, Boris: Hvězdný déšť. Ed. I. Matějka, přel. různí, Praha, ČS 1989.
- RILKE, Rainer Maria: Lodice času. Přel. J. Pokorný, Praha, Odeon 1966.
- RIMBAUD, Arthur: Doušek jedu. Ed. A. Pohorský, přel. různí, Praha, ČS 1985.
- SARTRE, Jean-Paul: Cesty k svobodě 1-2. Přel. J. Votrubová-Koutecká, Praha, ELK 1946-7.
- SARTRE, Jean-Paul: Dramata. Přel. A. J. Liehm, Praha, Orbis 1967.
- SARTRE, Jean-Paul: Pět her a jedna aktovka. Přel. různí, Praha, SNKLU 1962.
- SARTRE, Jean-Paul: Slova. Přel. D. Steinová, Praha, Svoboda 1993.
- SARTRE, Jean-Paul: Zed'. Nevolnost. Přel. J. Čermák a D. Steinová, Praha, Levné knihy 2001.
- TRAKL, Georg: Básně. Přel. B. Reynek, Náchod, Pavel Maur 1995.
- Vysoká hra. Ed. L. Šerý, přel. různí, Praha, Torst 1993.
- WEINER, Richard: Básně. Ed. Z. Trochová, Praha, Torst 1997.
- ZAHRADNÍČEK, Jan: Knihy básní. Eds. M. Trávníček a J. Bodláková, Praha, NLN 2001.
- ZÁVADA, Vilém: Básně. Ed. I. Málková, Praha, NLN 2006.

3.2 Esejistika, filozofie, literární teorie a kritika

- ANZENBACHER, Arno: Úvod do filosofie. Přel. K. Šprunk, Praha, Portál 2004.
- Ars poetica. Ed. V. Kubín, Praha, ČS 1976.
- BERĎAJEV, Nikolaj: Filosofie lidského osudu. Ed. a přel. I. Pospíšil, Brno, Zvláštní vydání

1994.

BERĎAJEV: Dostojevského pojetí světa. Přel. I. Mesnjakina a J. Karnát, Praha, Oikoymenh 2000.

BLECHA, Ivan: Filosofie. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2002.

BROUSEK, Antonín: Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena, in Podřezávání větve. Ed. M. Špirit. Německé statě přel. V. Dudková, Praha, Torst 1999, s. 415-42.

BŘEZOVSKÝ, Bohuslav: Dva přátelé, in Almanach Kmene. Ed. K. Bednář, Praha, Klub moderních nakladatelů Kmen 1948, s. 62-66.

CAMUS, Albert: Člověk revoltující. Přel. K. Lukešová, Praha, Garamond 2007.

CAMUS, Albert: Mýtus o Sisyfovi. Přel. D. Steinová, Praha, Svoboda 1995.

CIESLAR, Jiří: Hlas deníku. Praha, Torst 2002.

ČERNÝ, Václav: Básnický profil Jiřího Ortena, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 701-9.

ČERNÝ, Václav: Dvakrát znovu Jiří Orten, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 849-52.

ČERNÝ, Václav: Jiří Jakub: Ohnice, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 684-85.

ČERNÝ, Václav: Karel Jílek: Cesta k mrazu, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 665-67.

ČERNÝ, Václav: První a druhý sešit o existencialismu. Ed. J. Víšková, Praha, MF 1992.

ČERNÝ, Václav: Svazek neznámých próz Jiřího Ortena, in Tvorba a osobnost I. Eds. J. Šulc a J. Kabíček, Praha, Odeon 1992, s. 832-35.

ČERVENKA, Jaroslav: Skizka o soudobé poezii, in Almanach Kmene. Ed. K. Bednář, Praha, Klub moderních nakladatelů Kmen 1948, s. 169-78.

de UNAMUNO, Miguel: Tragický pocit života v lidech a v národech. Přel. J. Zaorálek, Praha, R. Škeřík 1927.

DOLEŽAL, Bohumil: Orten zpívá tence, in Netrpěná literatura. Ed. P. Šrámek, Praha, Torst 2007, s. 67-8.

DOLEŽAL, Bohumil: Svět Ortenovy poezie, in Netrpěná literatura. Ed. P. Šrámek, Praha, Torst 2007, s. 58-66.

GROSSMAN, Jan: Deníky Jiřího Ortena, in Analýzy. Eds. J. Holý a T. Pokorná, Praha, ČS 1991, s. 201-24.

GUARDINI, Romano: Těžkomyslnost a její smysl. Přel. F. Pastor, Olomouc, Votobia 1995.

HALAS, František: Imageny. Eds. F. X. Halas a L. Kundera, Praha, ČS 1971.

- HALAS, František: Jiří Orten, in *Imagena*. Eds. F. X. Halas a L. Kundera, Praha, ČS 1971, s. 352-6.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Knihy veršů*, in *Obhajoba umění*. Eds. M. Červenka a V. Karfík, Praha, ČS 1991, s. 228-30.
- Jak se dělá báseň. Eds. J. Zábrana a J. Šulc. Přel. různí, Praha, MF 1999.
- JAMEK, Václav: *Duch v plné práci*. Praha, Torst 2003.
- JASPERS, Karl: *Duchovní situace doby*. Přel. M. Váňa, Praha, Academia 2008.
- JASPERS, Karl: *Úvod do filosofie*. Přel. A. Havlíček, Praha, Oikoymenth 1996.
- JEDLIČKA, Josef: *Poznámky ke Kafkovi*, Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1993.
- KIERKEGAARD, Søren: *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti*. Přel. M. Mikulová Thulstrupová, Praha, Svoboda-Libertas 1993.
- KIERKEGAARD, Søren: *Filosofické drobký aneb Drobátko filosofie*. Přel. M. Mikulová Thulstrupová, Olomouc, Votobia 1997.
- KIERKEGAARD, Søren: *Journals and Papers*. Přel. Howard a Edna Hongovi, Indiana, Indiana University Press 1976.
- KIERKEGAARD, Søren: *Z deníků a Papírů*. Ed. a přel. M. Mikulová Thulstrupová, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2010.
- KOCIÁN, Josef: *Jiří Orten*. Praha, ČS 1966.
- KOSSAK, Jerzy: *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. Přel. R. Vyhlídal, Praha, Svoboda 1978.
- KOŽMÍN, Zdeněk: *Čas a prostor v Ortenově poezii*, in *Studie a kritiky*. Ed. J. Šulc, Praha, Torst 1995, s. 486-494.
- KŘIVÁNEK, Vladimír: *Jiří Orten – revidivus: Vliv díla a osobnosti Jiřího Ortena na formování české poezie v letech 1945-8*, in *Kolik příležitostí má báseň: kapitoly z české poválečné poezie 1945-2000*. Brno, Host 2007, s. 53-9.
- KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút: *Nad knihami Jiřího Ortena*, in *Červená kniha*. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1994, s. 282-321.
- KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút: *Prózy v kontextu Ortenova díla*, in *ORTEN, Jiří: Prózy I*. Ed. M. R. Křížková a K. Svátek, Praha, MF 1999, s. 177-88.
- MED, Jaroslav: *heslo Elegie*, in *Slovník básnických knih*. Ed. M. Červenka a kol., Praha, ČS 1990, s. 51-3.
- MED, Jaroslav: *heslo Ohnice*, in *Slovník básnických knih*. Ed. M. Červenka a kol., Praha, ČS 1990, s. 191-4.
- MIŁOSZ, Czesław: *Ztročený duch*. Přel. A. Stankovič a J. Belling, Praha, Torst 1992.

- NOVOZÁMSKÁ, Jana: Existoval existencialismus? Praha, Filosofia 1998.
- OLŠOVSKÝ, Jiří: Kierkegaard – niternost a existence. Praha, Akropolis 2005.
- OPELÍK, Jiří: Holanovské nápovědy. Praha, Thyrsus 2004.
- ORNEST, Ota: Cestou domů, in ORTEN, Jiří: Modrá kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1992, s. 305-27.
- ORNEST, Ota: Hraje váš tatínek ještě na housle?: Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem. Praha, Primus 1993.
- ORNEST, Ota: Nebudu dobrá písťalka!, in ORTEN, Jiří: Červená kniha. Ed. M. R. Křížková, Praha, ČS 1994, s. 261-81.
- PAPOUŠEK, Vladimír: Existencialisté. Praha, Torst 2004.
- PELIKÁNOVÁ, Jitka: heslo Jiří Orten, in Lexikon české literatury 3/I M-O. Ed. J. Opelík a kol., Praha, Academia , s. 695-8.
- PÍŠA, Antonín Matěj: recenze Čítanky jaro, in K vývoji české lyriky. Ed. M. Píšová, Praha, ČS 1982, s. 242-3.
- PREISNER, Rio: Když myslím na Evropu I. Ed. J. Šulc, Praha, Torst 2003.
- PUTNA, Martin C.: Česká katolická literatura 1918-45. Praha, Torst 2010, s. 1066-69.
- Původ poezie. Eds. S. Fischerová a J. Starý, Praha, Argo 2007.
- RAMBOUSEK, Jiří: Kdo je kdo v Ortenově generaci, in Nesoustavná rukověť české literatury. Praha, Torst 2003, s. 162-90.
- SARTRE, Jean-Paul: Bytí a nicota. Přel. O. Kuba a M. Petříček, Praha, Oikoymenth 2006.
- SARTRE, Jean-Paul: Existencialismus je humanismus. Přel. P. Horák, Praha, Vyšehrad 2004.
- SARTRE: Marxismus a existencialismus. Přel. O. Kuba, Praha, Svoboda 1966.
- ŠESTOV, Lev: Kierkegaard a existenciální filosofie. Ed. I. Mesnjankina, přel. různí, Praha, Oikoymenth 1997.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: Divadlo bolesti, in Poezie poslední možnosti. Praha, Torst 1996, s. 19-36.